CINE Y PROPAGANDA EN EL IDEARIO CARDENISTA

El Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (1934-1940)

TANIA CELINA RUIZ OJEDA

CINE Y PROPAGANDA EN EL IDEARIO CARDENISTA

El Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (1934-1940)

Tania Celina Ruiz Ojeda

Catalogación en la publicación UNAM. Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales de Información
Nombres: Ruiz Ojeda, Tania, autor.
Título: Cine y propaganda en el ideario cardenista : el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (1934-1940) / Tania Celina Ruiz Ojeda.
Descripción: Primera edición. | Morelia, Michoacán : Universidad Nacional Autónoma de México, Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales, 2022.
Identificadores: LIBRUNAM 2167968 (libro electrónico) | ISBN 9786073062435 (libro electrónico).
Temas: Periodismo -- Aspectos sociales -- México -- Historia -- Siglo XX. | Periodismo -- Aspectos políticos -- México -- Historia -- Siglo XX. | Periodismo y cine. | Cultura popular -- México. | México. Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad.
Clasificación: LCC PN4974.S6 (libro electrónico) | DDC 302.230972—dc23

Todos los capítulos de este libro han sido arbitrados por pares académicos.

Portada: Amaury Veira Huerta.

Imagen de portada: *Desfile del 20 de noviembre de 1937*, DAPP, Filmoteca UNAM (dirección de Gregorio Castillo; fotografía de Manuel Álvarez Bravo).

Primera edición: septiembre de 2022.

Coordinación de Humanidades
Unidad de Investigación sobre Representaciones
Culturales y Sociales

Cuidado editorial: Patricia Georgina Rico León,
Natalia de la Luz Romero Castellanos y Luciano Concheiro San Vicente.

Formación y maquetación: Nuria Saburit Solbes.

ISBN versión digital: 978-607-30-6243-5

Hecho e impreso en México.

Este libro está dedicado a Rafael Ruiz Béjar,
el último de los bolcheviques.

AGRADECIMIENTOS

A Eduardo de la Vega Alfaro por su guía y su amistad; sin él no estaría aquí. A Ricardo Pérez Montfort por su apoyo y su crítica.

¿Qué sería de un investigador sin el enorme y admirable trabajo de quienes resguardan los archivos? Esta investigación no hubiera sido posible sin el trabajo, la ayuda y la pasión por el archivo fílmico de Ángel Martínez Juárez: este libro no existiría sin su apoyo.

Agradezco el apoyo y la profesionalidad de Nahún Calleros Carriles, Antonia Rojas, Francisco Gaytán y Juan Jiménez Patiño, así como la enseñanza y la ayuda de Mario Tovar, todos ellos valiosos integrantes de la Filmoteca UNAM.

A Raúl Miranda López, de la Cineteca Nacional de México, por su pasión por la historia del cine, así como a Edgar Torres Pérez, Catherine Bloch y Tzutzumatzin Soto. Al personal del Archivo General de la Nación, en particular a Omar Ocampo Fuentes.

Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México, al Posgrado en Historia del Arte, a través de su coordinadora Deborah Dorotinsky, en quien encontré un gran apoyo; a Laura González y, en especial, a David Wood, con quien hemos construido una amistad fincada en la pasión por el cine y la investigación. Gracias, David.

Agradezco a la UDIR, y en particular a la Dra. Mariana Masera Cerutti, por su confianza y apoyo en la publicación de esta investigación.

A mi colega y amiga María Rosa Gudiño.

A mis amores más grandes, Julia y Michael.

Morelia, abril de 2019.

A MANERA DE PRÓLOGO

A mi entender, uno de los más sólidos méritos de *El camaleón ideológico. Nacionalismo, cultura y política en México durante la gestión del presidente Lázaro Cárdenas (1934-1940)*, de José Jorge Gómez Izquierdo (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 2008), es el de haber avanzado con gran rigor en la ubicación del gobierno cardenista dentro del siempre complejo espectro ideológico que imperó en nuestro país al menos durante la primera parte del intenso siglo XX. Ante la inquisitiva mirada de este autor, el cardenismo se reveló como una conducción nacional capaz de contener y encauzar las diferentes tendencias políticas —desde la extrema derecha hasta la extrema izquierda— en beneficio del Estado surgido de la lucha armada que inició en 1910 y se prolongó hasta bien entrada la década de los veinte. Para ese propósito, el gobierno del general Cárdenas del Río se sirvió de las estructuras e instituciones que la llamada Revolución mexicana había reactivado o promovido luego del triunfo de la facción constitucionalista; sin embargo, ahí donde fue necesario hacerlo, de igual manera creó áreas específicas para las que encomendó a las personalidades que consideró idóneas para impulsarlas. Una de esas áreas fue la Dirección de Publicidad y Propaganda surgida en la órbita de las propuestas de difusión por parte del Partido Nacional Revolucionario (PNR), instancia que luego cambiaría su nombre por el de Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP).

Bien podría decirse, al menos en cierto sentido, que los cambios en materia política, económica, social y cultural instrumentados durante el cardenismo repercutieron en el medio cinematográfico desde el momento en que Cárdenas hacía su campaña política para la presidencia de la República, la cual coincidió con el inicio del rodaje de la película *Redes*,

filmada en locaciones del puerto de Alvarado, Veracruz, con patrocinio de la Secretaría de Educación Pública. Esta instancia, que se hallaba todavía bajo el mando del marxista Narciso Bassols, asumió el financiamiento de esa obra, en una tarea similar a la que años atrás había hecho con la promoción de la vanguardia muralista que encabezaron José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros. Por su tema (la organización y lucha de los pescadores explotados contra el abuso patronal) y su forma (derivada del influjo de los revolucionarios conceptos estéticos de Sergei M. Eisenstein y Robert Flaherty), *Redes* fue sin duda la cinta precursora del tipo de cine que caracterizaría, en su mejor y más propositivo nivel, al periodo enmarcado entre 1934 y 1940.

Cintas como *Janitzio* (Carlos Navarro, 1934), *Vámonos con Pancho Villa* (Fernando de Fuentes, 1935), *La honradez es un estorbo* (Juan Bustillo Oro, 1937), *Mi candidato* (Chano Urueta, 1937), *Refugiados en Madrid* (Alejandro Galindo, 1938), *Hambre* (Fernando A. Palacios, 1938), *La golondrina* (Miguel Contreras Torres, 1938), *El indio* (Armando Vargas de la Maza, 1938), *El señor alcalde* (Gilberto Martínez Solares, 1938), *La bestia negra* (Gabriel Soria, 1938), *La noche de los mayas* (Chano Urueta, 1939), *Los de abajo* (Chano Urueta, 1939) y *Sendas del destino* (Juan J. Ortega, 1939), entre otras, mostraron su preocupación por expresar en pantalla diversos aspectos de la perspectiva histórica y la situación política que implicaban e inquietaban directamente al gobierno en turno. A manera de ejemplo, los casos de *Janitzio*, *El indio* y *La noche de los mayas* se correspondieron, independientemente de sus logros estéticos y alcances ideológicos, con el ideal cardenista de que las etnias indígenas debían ser históricamente resarcidas e incorporadas al progreso nacional, para lo que incluso se creó, en 1936, un Departamento de Asuntos Indígenas. Antes de la conclusión del sexenio de Cárdenas, esta instancia llevó a cabo el I Congreso In-

digenista Interamericano, que no por azar fue celebrado en Pátzcuaro, Michoacán.

Como lo muestra y demuestra el libro que el lector tiene en sus manos, otros investigadores ya habían abordado la historia y las características del DAPP, institución de suyo significativa —e incluso vital, podría decirse— como parte de una política mediática surgida y desarrollada en un contexto muy específico, que, aparte de representar un momento histórico irrepetible en la evolución política del Estado moderno en México (y que no sin cierta razón algunos han calificado como el punto culminante del movimiento revolucionario de corte liberal que inició Francisco I. Madero hacia 1910), pudo implementar una serie de propósitos bien definidos a lo largo de todo un sexenio, lo que a su vez sirvió de ineludible referente a los gobiernos subsecuentes. El trabajo de Tania Ruiz Ojeda, sin embargo, se distingue de los ensayos y tesis que le preceden, principal pero no únicamente, por su sólido sustento en documentos de toda índole, lo que incluyó una acuciosa búsqueda, descubrimiento, revisión y análisis de materiales cinematográficos que yacían prácticamente inéditos en varios archivos especializados, sobre todo en la Filmoteca de la UNAM. Y aquí resulta preciso señalar que de ese rigor soy testigo directo, en la medida que tuve el gusto y honor de codirigir la tesis académica que dio origen al presente texto y que sirvió a su autora para alcanzar el grado de doctora en Historia, otorgado por el Instituto de Investigaciones Históricas adscrito a la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

El documento a la vista es, ante todo, un puntual recorrido por la historia del DAPP desde sus orígenes (en los que, por cierto, según se revela con suma precisión, hubo algunos nexos con un modelo entonces imposible de ignorar dada su "eficacia": el área propagandística del gobierno encabezado por Adolf Hitler, ni más ni menos) hasta su ocaso

y desaparición del escenario político e ideológico nacional. Entre ambos momentos se trasluce un intrincado proceso en el que el financiamiento y la difusión de películas, sobre todo de índole documental, adquiere rasgos sumamente interesantes para la incisiva perspectiva metodológica de una historiadora que, como la doctora Ruiz, es capaz de hacer las preguntas adecuadas a los textos fílmicos para que estos revelen sus significados abiertos u ocultos, lo que les permite ser plenamente entendidos en su particular contexto social, cultural y político. Como la autora da cuenta, en su breve vida de alrededor de cuatro años, y en lo que al cine concierne, el DAPP financió de manera directa o indirecta un importante número de películas de diversa índole temática, que pueden considerarse complementarias de las que integran el listado que referimos anteriormente.

Llaman la atención, sobre todo, aquellas que en su momento exaltaron, de manera abierta o velada, la política expropiatoria del petróleo, decreto que muchos consideran, a su vez, el momento cumbre del cardenismo. Pero tan interesante como esa política de producción, o quizá más, resulta constatar que, a diferencia de lo que ocurriría décadas después con las cintas financiadas por el Centro de Producción de Cortometraje de los Estudios Churubusco, buena parte de esos filmes propagandísticos tuvieron exhibición intensiva en salas de la Ciudad de México (de lo que no se tenían referencias tan precisas) e incluso circularon en lugares tan apartados de la capital del país como entonces lo eran Matehuala, Linares, Torreón, Saltillo, Viesca, etcétera, y, asimismo, en el extranjero en versiones traducidas a otros idiomas. Tanto el contenido de las películas como los espacios en que estas fueron presentadas revelan que la política fílmica del gobierno encabezado por el político michoacano tuvo claros visos de seriedad, más allá del abierto apoyo que se le brindó, de muy diversas maneras, a la estructura industrial que comenzó a

consolidarse gracias al triunfo continental de las comedias folclóricas del tipo de *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936). Como ya se ha señalado en múltiples ocasiones, esta fue una obra que paradójicamente, por decir lo menos, fue a la zaga de la intensa reforma agraria emprendida por el gobierno de Cárdenas, por más que esta otra arista de la política de aquel sexenio (que en buena medida desplazó a los viejos hacendados por el Estado-patrón vía la implementación del sistema ejidal) terminara siendo aniquilada en los subsecuentes regímenes presidenciales.

El DAPP hizo, entonces, películas de promoción turística, de elogio a las tareas gubernamentales —como la construcción de carreteras, presas y demás infraestructura moderna en beneficio del desarrollo del mercado interno y de la promoción de una nueva burguesía— y hasta alguno que otro ejemplo de cine científico y de difusión de métodos de la salud. También resultan de sumo interés aquellos filmes que registraron las actividades derivadas del apoyo brindado por Cárdenas a los hijos de los republicanos españoles, niños y adolescentes exiliados en México con motivo de la Guerra Civil ocurrida en la península ibérica entre 1936 y 1939. Es sintomático, por otra parte, que al parecer ni siquiera se intentara producir por parte del DAPP el correspondiente fílmico en torno al polémico asilo que el gobierno mexicano brindó a León Trotsky, ni de su brutal asesinato ocurrido justo —y quizá no casualmente— en las postrimerías del cardenismo. Ya se sabe: en materia de medios de comunicación masiva importa tanto lo que se hace como lo que deja de hacerse.

En las páginas del presente libro aparece también la figura de Cárdenas como la de un declarado cinéfilo que se daba su tiempo para ver toda suerte de filmes, para luego establecer comunicación con cineastas y productores; al margen de ello, se muestra la figura del político moderno hondamente preocupado por hacer del cine el medio idóneo para difundir sus

proyectos políticos, máxime que era sumamente consciente de la reacción que muchas de sus medidas causarían entre los sectores que se sintieron afectados en sus inmediatos intereses —lo que, entre otras cosas, explica la fundación del Partido de Acción Nacional, organización no casualmente vinculada al nazismo y a otros grupos del conservadurismo internacional y local—.

Todo ello enriquece, sin duda, uno de los aspectos menos conocidos y analizados de la biografía del revolucionario michoacano y lo sitúa mucho mejor en su dimensión de estadista, más allá del signo ideológico en el que pueda ubicársele. Entre las "curiosidades" que también pueden hallarse al respecto, está la revelación de que Alfonso Pulido Islas —autor de *La industria cinematográfica de México* (Editorial México-Nuevo, Ciudad de México, 1939), el primer libro que intentó aproximarse con seriedad al surgimiento de una estructura industrial del medio fílmico nacional— fue uno de los funcionarios fundadores del DAPP, lo que explica la mirada, un tanto oficial, pero a fin de cuentas entusiasta, que emana de ese texto.

Sólida aportación historiográfica en varios sentidos, el trabajo de Tania (permítaseme ahora mencionarla en el tono amistoso y afectivo que priva entre nosotros desde hace muchos años) se beneficia, también, de un afán de sencillez y del buen manejo e interpretación de una buena cantidad de datos y filmes que parecían estar esperando en los archivos para salir a la luz justo en un momento en que podían ser de una gran utilidad para reflexionar con mayor seriedad sobre una etapa histórica que, mucho más que otras, tiene el potencial de ser un referente para afrontar la grave situación que vive nuestro país.

Eduardo de la Vega Alfaro

PREFACIO

El lenguaje nos une o nos separa, nos permite construir o destruir. El lenguaje es más que palabras, forma, imagen. En la historia de la humanidad el lenguaje ha guiado a los pueblos en diferentes direcciones; incluso, ha construido naciones. Es imposible saber si la humanidad se ha construido con esta noción, pero es indudable que el siglo XX fue testigo de cómo el lenguaje se transformaba gracias a la aparición del cine, a la llegada de imágenes ajenas y distantes a las más pequeñas poblaciones, y así surgió la fascinación por la otredad. La curiosidad por lo ajeno nos llevó a preguntarnos por nosotros mismos, a buscar comprendernos.

Sin embargo, desde sus inicios, el siglo XX compartió su tiempo con la guerra, y no solo nos referimos a las revoluciones mexicana y rusa, sino a la Gran Guerra. La realidad y el lenguaje de la imagen de estas guerras se encontraron en la propaganda. ¿Qué nos proponemos al hablar de un lenguaje unificador? No solo establecemos, así, que se habla un mismo idioma, que reconocemos las imágenes que se muestran; también queremos dar a entender que ese lenguaje tiene significados, cuya lectura nos une, nos identifica y nos relaciona dentro de un entorno específico. En este sentido, la propaganda instituye una serie de imaginarios de los cuales deseamos formar parte, ya que, además de tener el propósito de unificar, también pretende ser esperanzadora, característica que la vuelve tan eficiente en los tiempos de crisis.

A través de la propaganda se muestran las posibilidades de alcanzar un bien común —entiéndase *común* como algo que pertenece a una serie de individuos unidos ya sea por una raza, una cultura, la ubicación geográfica o una ideología—. El cine y la propaganda se encontraron desde el nacimiento del primero y, si desde el comienzo de la Primera

Guerra Mundial ya dialogaban con cierta comodidad, en la década de 1930 la propaganda fílmica alcanzaría su desarrollo más sofisticado.

Durante la investigación que este libro implicó fue necesario replantear algunas preguntas. Tal vez la más importante de ellas sea: "¿Cuál era realmente el tema central?". La respuesta obvia es el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP), pero su relevancia como institución y su relación con el cine resultan más complejas, profundas y, probablemente, más persistentes de lo que suponemos. El DAPP podría considerarse la génesis de las oficinas de información gubernamentales tanto en México como en América Latina; además, resulta evidente el encuentro y la sincronía entre la industria fílmica y el Estado. Y es aquí, justamente, donde reside el principal cuestionamiento: ¿Qué tanto ha influido esta relación en el desarrollo del cine en nuestro país?, ¿fue gracias a ella que se dio la llamada época de oro del cine mexicano?

Este libro pretende mostrar solo una parte de la historia de México y del cine nacional a partir del análisis de diversos sucesos que se entrecruzaron para hacer de la década de 1930 el inicio de la historia del cine gubernamental en el país. En México, el cardenismo se considera uno de los más exitosos periodos históricos gracias a las políticas sociales implementadas por el general Lázaro Cárdenas, políticas que han sobrevivido en el imaginario nacional hasta el día de hoy. La expropiación petrolera, el reparto agrario y el sindicalismo son legados relacionados con la imagen de este líder. Su presencia y cercanía con los mexicanos le ha ganado un lugar en el imaginario popular, y cabría preguntarse hasta dónde fue el mismo gobierno responsable de la difusión de dichas políticas y la creación de una imagen presidencial cercana al pueblo. Para responder a lo anterior, tenemos que adentrarnos en el aparato de comunicación gubernamental más com-

plejo creado por un presidente: el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP).

El DAPP surgió cuando los nacionalismos gobernaban Europa y el cine se había convertido en la herramienta propagandística más utilizada y de mayor poder. La recién creada URSS hacía alarde del uso de este tipo de comunicación, y la Alemania Nacional Socialista debía gran parte de su popularidad al cine de propaganda. América Latina aún no había visto en el cine esa posibilidad; México sería el primer país iberoamericano donde el cine se convertiría en un asunto de Estado.

Mientras realizaba una investigación acerca del cine nacionalista durante el sexenio de Cárdenas, aparecieron continuamente las siglas DAPP, lo que me motivó a realizar una búsqueda exhaustiva, sin encontrar información relevante. Gracias a la tesis de Rafael López González pude acceder a datos generales sobre ese departamento; además, una búsqueda en el Archivo General de la Nación y en la Filmoteca de la UNAM me ayudaron a desarrollar un trabajo más complejo y preciso.

Entender el DAPP y sus mecanismos resultó ser un camino largo; para lograrlo había que reconstruir su historia. Si bien el trabajo de López González sentó algunas bases, había mucho sobre los orígenes y las intenciones del Departamento que no se había explorado.

Al plantearme que la historia del DAPP tenía que ser contada, elegí hacerlo desde el desarrollo del cine en México y su consecuente encuentro con la propaganda estatal. Para ello partí del supuesto de que para entender la historia del cine mexicano no es posible separarla del desenvolvimiento histórico y político del siglo XX mexicano.

Con la creación del DAPP, Cárdenas se convirtió en el pionero de las oficinas de información gubernamental en México. En su operación podemos ver la construcción y el

manejo de imágenes como parte fundamental y complementaria del discurso presidencial, el establecimiento y el manejo de agendas específicas, así como la creación de un lenguaje visual que se convertiría en un lenguaje común para el pueblo mexicano.

INTRODUCCIÓN

Documentary has as its root word document, which comes from the Latin docere, to teach. Documentary meant "a lesson; an admonition, a warning".

Jack Ellis y Betsy McLane

La propaganda cinematográfica tuvo sus antecedentes en los primeros años del invento francés.[1] Las filmaciones en distintos lugares del mundo impulsaron un fenómeno en el que los personajes poderosos se convirtieron en las primeras "estrellas" de cine.

> Rey, zar, Káiser, emperador, rajá, todos ya habían desempeñado su parte en el lanzamiento de la maravilla del siglo y con el tiempo se entusiasmaron con la innovación, pues no sólo permitían las filmaciones, sino que esperaban ser objeto de ellas. Esto facilitaba el acceso a las funciones oficiales y favorecía otros permisos, pero los hombres del cinematógrafo tuvieron que pagar un precio por ello. Se convirtieron en agentes de propaganda de los actos reales, en agentes de relaciones públicas imperiales.[2]

Así, el cine funcionó como medio de validación y de dominio en las colonias de los imperios europeos durante los primeros años del siglo XX. La mentalidad colonial traspasaba el celuloide con imágenes en la pantalla de los nativos agradecidos,

---

[1] Jack C. Ellis y Betsy McLane, *A New History of Documentary Film*, Nueva York, Continuum, 2005, p. 7.

[2] Erik Barnouw, *El documental: historia y estilo*, Barcelona, Gedisa, 1996, p. 25.

exóticos y serviciales. El cine, sin saberlo, cumplía en sus inicios un fin propagandístico:

> Los nuevos aparatos visuales demostraban el poder de la ciencia para mostrar e incluso descifrar culturas alteradas; la disección y el montaje construyeron juntos un retrato presumiblemente holístico de lo colonizado.
>
> […] seguía una agenda al servicio del poder (lo cual se haría más evidente después de la Primera Guerra Mundial), la aparición de falsos documentales surgió para llenar la magnificencia visual que la realidad algunas veces no lograba, recreaciones mezcladas con tomas reales se convirtieron en éxitos; coronaciones, batallas y desastres naturales garantizaban públicos satisfechos y los empresarios del cine no estaban dispuestos a dejarlos ir: todo esto llevó a demostrar que la verdad y el cine documental no necesariamente estaban ligados, al menos de una forma ortodoxa.[3]

A partir de 1907 el *cine de actualidades*[4] fue suplantado por el de ficción, que se apoderó de las pantallas. Los primeros trabajos del francés Georges Méliès y el estadounidense Edwin S. Porter se dieron en un momento en el que el cine contaba con gran popularidad, surgían nuevas formas de comercialización y crecían los mercados. La industrialización del cinematógrafo, posterior a la gran estrategia de los Lumière[5] y la rápida comercialización por otras compañías, ayudó al

[3] Ella Shotat y Robert Stam, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: crítica del pensamiento eurocéntrico*, Barcelona, Paidós Comunicación, 2002, p. 122.

[4] El cine de actualidades consistía en retratos de sucesos, desfiles, catástrofes y eventos políticos.

[5] Tal estrategia consistía en contratar hombres jóvenes y solteros dispuestos a viajar para filmar y dar funciones de cinematógrafo.

desarrollo de filmes de gran impacto y relevancia: los noticieros fílmicos, los cuales, a diferencia del cine de actualidades, contaban con mayor trabajo de producción.

Una de las principales empresas productoras de cinematógrafos y materiales para la realización de películas fue la francesa Pathé, creadora también del noticiero fílmico *Pathé Journal*, cuyo lema "Ponemos el mundo bajo vuestros ojos" realmente daba la impresión de cumplirse. El éxito de Pathé en la distribución de sus noticieros impulsó a otras compañías, como la Urban Trading y la Gaumont, a querer este nuevo mercado. Sin embargo, la competencia no sería sencilla: desde 1908 se lanzaron ediciones semanales o quincenales de la Pathé y la Gaumont, lo que inició una tendencia mundial.[6] Los formatos de las vistas cambiaron y los documentales se convirtieron en notas informativas.[7] Esto dio origen a los *newsreel*, series de noticias que, con un orden específico, se presentaban antes de las funciones en los cines y resultaban una extensión, mediante la imagen en movimiento, de la sección fotográfica de los tabloides,[8] cuyo dominio mundial estaría por mucho tiempo a cargo de la compañía Pathé.

> Aunque el género se fue construyendo durante estos primeros años, el término documental no se volvió popular hasta las décadas de los veinte y treinta del siglo XX. Dentro de la cinematografía mundial es después de la Primera Guerra Mundial que esta documentación cinematográfica se trasforma para acercarse más a la noción de documental que tenemos en la actualidad,

[6] George Sadoul, *Historia del cine mundial (desde sus orígenes hasta nuestros días)*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972, p. 41.

[7] Erik Barnouw, *op. cit.*, p. 30.

[8] Jack C. Ellis y Betsy McLane, *op. cit.*, p. 5.

> gracias a la inclusión de intertítulos que brindaban información extra a las imágenes mostradas.[9]

El mundo se trasformaba, la Primera Guerra Mundial y el nacimiento de la Unión Soviética planteaban un panorama distinto y la lente de la cámara estaba ahí. En este momento histórico se comprendió el medio cinematográfico y su función adoctrinadora; la propaganda se fortalecía y daba inicio a uno de los fenómenos más importantes de comunicación masiva: el paso de la propaganda al cine. Si bien la incipiente carrera del filme documental ya lo había anunciado, serían los regímenes de la década de 1930 los que explotarían el filme propagandístico en su mayor dimensión.

Es imprescindible destacar que gobiernos con ideologías completamente contrarias manejaban de manera similar a los medios de comunicación masiva en sus búsquedas hacia el poder, así como en su forma de ejercerlo. En este sentido, entendieron el cine como un poderoso aliado, una herramienta eficaz y el mejor de los retratos públicos.

---

[9] Geoffrey Nowell-Smith (coord.), *The Oxford History of World Cinema*, Oxford, Oxford University Press, 1996, p. 89.

I. CINE DOCUMENTAL, ESTADO Y PROPAGANDA FÍLMICA

El desarrollo de la propaganda fílmica: cameos del poder, 1920-1936

[El cine] no debe caer en la vulgaridad de un simple entretenimiento de masas, pero esto no quiere decir que se deba prescindir del público, al contrario, el cine puede ser un útil instrumento de educación del público.

Joseph Goebbels

El documental, que había recorrido un accidentado camino en su uso científico y etnográfico, alcanzaría la cumbre en las manos de realizadores y regímenes políticos que vieron en él algo más que una simple forma de entretenimiento. El paso de zares, reyes y dictadores por las pantallas cinematográficas evidenció la utilidad del instrumento como una eficiente forma de propaganda. Su popularidad y la facilidad con que era entendido por las masas le otorgó una posición singular ante otros medios de comunicación. El impacto de la imagen en movimiento y la construcción simbólica era innegable. Esta capacidad del cine tiene uno de sus ejemplos en la compleja estrategia de Joseph Goebbels, ministro de Prensa y Propaganda de Hitler, estrategia que se vio reflejada en el trabajo de Leni Riefenstahl. Pero, sin duda, no fue la Alemania nazi el único país donde el documental cinematográfico se había transformado en una importante herramienta discursiva; como veremos en este capítulo, en el resto de Europa, lo mismo que en Latinoamérica y Estados Unidos, el cine fue usado con fines políticos. En México, la transformación de los docu-

Carro alegórico que formó parte del desfile posterior al juramento como presidente del general Cárdenas, el cual se llevó a cabo en el Estadio Nacional, testigo de múltiples eventos políticos, mítines y celebraciones. Toma de protesta como presidente de la República mexicana del general Lázaro Cárdenas del Río (1936), Filmoteca UNAM.

mentales iría a la par de los cambios del país, de tal modo que esta sería la primera nación de América Latina en desarrollar una estrategia propagandística de Estado.

Existe un momento particular en la historia del cine cuando la propaganda y los distintos acontecimientos históricos se vieron intrínsecamente relacionados. Tres décadas después de la aparición del cine como espectáculo, los imperios del mundo occidental se tambaleaban; el orden capitalista y liberal se establecía de manera irreversible en la mayoría de los países de Europa y América.

> No debemos olvidar que, a lo largo del siglo xx, las más variadas concepciones políticas se han atribuido el calificativo de "democracias" [...] Esta necesidad de todos los regímenes por adjudicarse el título de "democrático" no es una consecuencia de la hipocresía o del capricho pasajero de un déspota u otro; la subordinación a las aspiraciones de masas y a la legitimidad que confiere la voluntad popular es inherente a todas las culturas políticas del siglo xx (si exceptuamos posiblemente a las dictaduras militares) [...] Todo apunta a que esta aspiración a la democratización ha sido el denominador común más habitual en el desarrollo de las relaciones de las fuerzas políticas a lo largo del siglo [xx].[10]

La Primera Guerra Mundial dejó una Europa devastada, Estados Unidos enfrentaba la Gran Depresión, las revoluciones liberales (como la mexicana) habían concluido y se había establecido una distinta visión del mundo; Occidente dejaba atrás sus viejos trajes románticos y enfrentaba el reto de reconstituirse en el nuevo orden mundial. El cine crecía junto con los líderes y los Estados de reciente creación. Así, por

[10] Shlomo Sand, *El siglo xx en pantalla,* Barcelona, Crítica, 2004, p. 33.

ejemplo, Lenin reconoció la importancia de este medio para la Revolución bolchevique, la Revolución mexicana se registró y proyectó en el cine, mientras que de las trincheras de la Primera Guerra Mundial surgieron temas para la ficción y el documental.

> El cine también experimentó toda una revolución durante la guerra. De entretenimiento ligero y barato para consumo del gran público, se transformó en uno de los instrumentos de propaganda más importantes […] El ministro de Asuntos Exteriores del Reino Unido declaró que "las películas ya no son una fuente de placer, son mucho más que eso […] El cine es el nuevo idioma universal". Casi todos los ejércitos de los países implicados en la contienda se dotaron de unidades cinematográficas, y millares de operadores recorrieron las líneas del frente para inmortalizar el valor, la entrega y las heroicas hazañas de los soldados. Se transportaron millares de kilómetros de celuloide a los arsenales militares, que posteriormente se sometieron a un montaje escrupuloso, bajo la atenta mirada de la censura, antes de presentarlos a combatientes y a una población civil sedienta de noticias e imágenes. Esta guerra, que destrozó y arruinó la vida de millones de seres humanos, también dio lugar a representaciones visuales inéditas. Las formas de recuerdo que se incrustaron en la conciencia colectiva no tenían parangón en la historia.[11]

El cine necesitó un proceso de maduración y crecimiento. A la mirada actual los documentales filmados en la época le parecen realizados con una gran inocencia, pero, en la mayoría de los casos, esta no era su principal cualidad. Cumplían una función muy específica: informar y convencer no solo al público civil, sino también a aquellos que luchaban por consa-

[11] *Ibid.*, p. 76.

grar una causa. El cine se convirtió en uno de los medios de propaganda preferidos gracias a que ya había demostrado su eficiencia para llegar al gran público.

Este medio fue atractivo para los hombres del poder; el uso de la imagen ayudaba a su ego y también a la difusión de sus obras e ideales. Después de la Primera Guerra Mundial, las distintas ideologías políticas aprovecharon el cine como una herramienta de propaganda.[12]

> La propaganda es el instrumento más importante del totalitarismo en sus relaciones con un mundo no totalitario, mientras el terror constituye su forma de gobierno. La propaganda adquiere un componente cientificista para las masas y coloca al dictador como ejemplo absoluto de infalibilidad.[13]

A pesar de que el cine no fue el único medio efectivo de propaganda —también lo fueron el cartel, la literatura, la pintura, los medios impresos, la radio, entre otros—, sí fue uno de los que tuvieron mayor alcance debido al elevado analfabetismo que imperaba durante las primeras décadas del siglo XX, así como a la capacidad de las imágenes en movimiento para impactar de manera profunda a los espectadores.

Los regímenes se apoyaron en el cine para legitimar tanto los hechos como sus propios idearios; esto, sin embargo, no implica que la propaganda fuera utilizada solamente por gobiernos totalitarios:

[12] La propaganda tiene como objetivo ejercer una influencia sobre los personajes y los grupos a los que se dirige, sobre todo para hacerlos actuar en un sentido dado. Intenta influir en el receptor para modificar su conducta a través de la mediación de sus opiniones; véase Guy Durandin, *La información, la desinformación y la realidad*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1995, pp. 129-130.

[13] Ángel Quintana, *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*, Barcelona, Acantilado, 2003, p. 25.

> La dependencia que tiene la ideología de las imágenes y lo imaginario (un territorio psíquico de imágenes significativas en torno a las cuales se forma nuestro sentido de la identidad) hace de la imagen copia, representación y similitud, una categoría mucho más central y dinámica de lo que Platón hubiera admitido. Las ideologías, empezando por las de género, se ceñirán a este sentido imaginario de identidad.[14]

La propaganda cinematográfica ha cumplido diversas funciones dentro de los fenómenos de comunicación en procesos sociopolíticos específicos. Buscaba manipular a la vez que daba esperanza y un sentido de futuro lo mismo a los combatientes que al pueblo; dio también voz a los hombres en el poder y una visión de los proyectos en construcción de las distintas naciones.

> Como medio de excelencia para contar historias, el cine estaba especialmente dotado para transmitir las narrativas proyectadas de naciones e imperios. La conciencia nacional, vista generalmente como una precondición de la nación —es decir, la creencia que comparten individuos dispares sobre orígenes comunes, estatus, situación y aspiraciones—, se convierte en ficciones cinematográficas enlazadas a grandes rasgos.[15]

Las naciones que se construían se representaban en imágenes y tomaban forma en fotogramas que explicaban la lucha necesaria para su cimentación. El cine soviético, con Lenin al frente, sería el precursor no solo al utilizar los materiales de formato documental, el cine informativo y los noticieros, sino por recurrir, a la vez, a la ficción para cimentar en el imaginario

[14] Bill Nichols, *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 37.

[15] Ella Shotat y Robert Stam, *op. cit.*, p. 17.

público la construcción del Estado soviético. Tras la muerte de Lenin, Stalin ya entendía el enorme impacto que tenía el cine.

La propaganda fílmica como lenguaje unificador

> *Through clever and constant application of propaganda, people can be made to see paradise as hell, and also the other way around, to consider the most wretched sort of life as paradise.*
>
> Adolf Hitler

Después de la Revolución mexicana, la Revolución soviética fue otro de los levantamientos civiles que ocuparían una gran cantidad de metraje cinematográfico. El tiempo que transcurrió entre cada uno de estos dos estallidos permitió la evolución y el desarrollo del lenguaje cinematográfico, lo cual provocó una gran diferencia entre los registros de ambos acontecimientos. Si bien la cámara estuvo presente y filmó escenas conmovedoras e impresionantes de quienes llenaban las calles de San Petersburgo y Moscú, no hubo registro cinematográfico de los episodios más dramáticos, entre ellos la toma del Palacio de Invierno.

Al referirse a la extraordinaria obra *Octubre* (1928), del director soviético Sergei Eisenstein, Shlomo Sand indica que

> [...] curiosamente, en las representaciones visuales de la Revolución, al igual que sucedía con los mecanismos de su conceptualización, la mezcla entre elementos imaginarios y elementos reales está mucho más extendida que en el resto de las representaciones históricas del siglo [... sus imágenes] figuraban en los libros escolares.[16]

[16] Shlomo Sand, *op. cit.*, p. 125.

Cuando se realizó este filme, Stalin ya había ocupado por seis años el cargo de secretario general del Partido Comunista de la recién nacida Unión Soviética, y había hecho del cine una de sus herramientas más útiles. Como se sabe, Sergei Eisenstein no era del agrado de Stalin.[17] Sin embargo, su cine es uno de los ejemplos más bellos y representativos de estos primeros años, cuando el cine documental y la recreación se conjugaron en busca de un objetivo común: la consolidación de imaginarios históricos y sociales.

En el naciente Estado soviético, "la documentación visual se convirtió rápidamente en uno de los estandartes de la producción cinematográfica".[18] A pesar de los altibajos iniciales, debido a la migración de directores y a la carencia de materiales, las primeras grandes obras del nuevo régimen soviético se deben a Sergei Eisenstein, quien inició un fascinante recorrido por el cine propagandístico.

> De todos estos largometrajes, en los que la memoria desempeñaba un papel importante, los que causaron una mayor impresión —Sergei Eisenstein y Vsevolod Pudovkin— emplearon,

17 Hacia finales de la década de 1920, Eisenstein se trasladó a Hollywood, donde no pudo concretar proyectos con los directivos de la Paramount Films. De ahí se dirigió a México y con el apoyo económico de Upton Sinclair filmó los *rushes* de un filme que iba a intitularse *¡Que viva México!*, obra que dejó inconclusa. A su regreso a la URSS fue catedrático en el Instituto Cinematográfico de Moscú. Acusado de "esteticista" y de no servir al partido, finalmente fue hecho a un lado y murió considerado persona no grata del comunismo soviético. Su obra resulta fundamental para el establecimiento del "lenguaje" cinematográfico moderno, así como para la estética establecida en pantalla, particularmente en el cine mexicano. Para abundar en este tema, véase Eduardo de la Vega Alfaro, *Del muro a la pantalla: S. M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano*, México, Universidad de Guadalajara / Instituto Mexiquense de Cultura / Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine), 1997; y J. M. Caparrós-Lera, *Historia del cine mundial*, Madrid, RIALP (Libros de cine), 2009.

18 Shlomo Sand, *op. cit.*, p. 126.

> para modelar la lógica histórica del bolchevismo, diferentes estrategias visuales que revolucionaron el lenguaje cinematográfico. De todas las películas mudas de los años veinte, éstas fueron las más elocuentes y expresivas. Sin embargo, no debemos olvidar que se trataba de encargos y que, por lo tanto, podemos calificarlas de filmes de propaganda, e incluso constituyen una prueba de que, en el mundo del arte, el compromiso político de los creadores o su dependencia en relación con el poder no tiene que afectar necesariamente la calidad de la obra.[19]

El acorazado Potemkin (1925) revolucionó el lenguaje cinematográfico y llevó el cine de propaganda a nuevas dimensiones. Los años posteriores resultaron sumamente duros debido a las persecuciones emprendidas por el gobierno de Stalin y los exterminios masivos, que fueron ignorados (u obligados a ignorar) por el cine soviético del periodo estalinista.

En el cine de la Revolución soviética se observan los deseos del pueblo por alcanzar formas de vida más justas y equitativas. Los dos filmes dirigidos por Sergei Eisenstein que antes hemos citado, *El acorazado Potemkin* (1925) y *Octubre* (1927), nos permiten entender por qué estos medios resultaron tan impactantes en su momento para aquellos que habían presenciado la Revolución. Ambas obras recogen la lucha y recurren a la ficción para mostrar los momentos más álgidos y románticos —dentro del imaginario público— del levantamiento del pueblo contra la opresión zarista. En ambas, es el pueblo quien toma la lucha en sus manos, protagoniza su propio destino y finalmente logra la victoria. La narración épica de este momento llega al cine y queda registrada por el ojo de los espectadores como parte de su realidad.

---

[19] *Ibid.*, p. 131.

Eisenstein no fue el único realizador durante los primeros años del régimen comunista soviético. Por el contrario, la importancia del cinematógrafo era mayúscula, y los principales líderes revolucionarios lo tenían muy claro.

> A principios de 1922, Lenin mantuvo una conversación con el comisario de Educación, Anatoli Lunacharsky: "De todas las artes", dijo Lenin, "para nosotros la cinematografía es la más importante". Y habló especialmente de las películas que reflejaban la "realidad soviética". Esas películas, según Lenin, "debían comenzar con noticiarios". Posteriormente Lenin abogó por lo que llegó a conocerse como "la proporción cinematográfica leninista", una doctrina según la cual todo programa fílmico debía guardar un equilibrio entre material de ficción y material de actualidad.[20]

Con el decreto de la nacionalización de la industria fílmica, en 1919, se creó la Escuela Cinematográfica del Estado, la célebre GIK. De este modo se vislumbra que el "gobierno bolchevique, por lo tanto, [fue] el primer gobierno del mundo que comprendió y reconoció la importancia y función del cine en la era de la cultura de las masas".[21] Las pequeñas películas que se produjeron mostraban los cambios que la Revolución había traído a la vida de los pobladores. La producción cinematográfica se extendió por todo su territorio; esto, por supuesto, incluyó a los nuevos Estados que surgieron tras la creación de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas y la firma del Pacto de Varsovia, que anexó a otros Estados en 1949.

En los cortos se mostraba el trabajo rural y el de los obreros, así como los beneficios del sistema político y las

[20] Erik Barnouw, *op. cit.*, p. 54.

[21] Román Gubern, *Historia del cine*, vol. I, Barcelona, Baber, 1989, p. 242.

"grandes" ayudas que proporcionaba el camarada Stalin a los trabajadores.

La propaganda y la información deben ser estudiadas desde distintas tesituras. Es necesario partir de la premisa de que surgieron de diferentes conceptos y, aunque la simple información pudo ser eficaz en su momento e influyó en un interlocutor, esta eficacia no es tan amplia como la que se logra con la propaganda, ya que esta última recurre a procesos más específicos de la comunicación para imponer un mensaje. Así pues, se explota el hecho de que "la conducta humana está determinada en el plano psicológico por dos grandes clases de factores: los deseos y las informaciones que disponemos en relación con los medios para realizar estos deseos".[22] Esta idea fue muy clara para los miembros del Partido Nacional Socialista Alemán en la década de 1930, en especial para un hombre turbio llamado Joseph Goebbels. Nadie entendió mejor que él los deseos de una nación y los canalizó a través de la propaganda para servir a los propósitos de Adolf Hitler. Juntos, durante varios años lograron engañar no solo a un pueblo, sino al mundo entero, que, horrorizado, sería un testigo tardío de la maldad de la que fueron capaces. Como veremos en el siguiente apartado, el cine fue un instrumento que logró convencer al pueblo de apoyarlos en su proyecto para llegar al poder y mantenerlo.

El cine como arma ideológica

El estudio cinematográfico Universum Film AG (UFA), cuna de Friedrich Wilhelm Murnau (*Nosferatu*, 1922), Fritz Lang (*Metrópolis*, 1927), Marlene Dietrich (*El ángel azul*, 1930) y Leni Riefenstahl —quien fuera actriz en *La montaña sagrada*

[22] Guy Durandin, *op. cit.*, p. 130.

(1926) y posteriormente se volvería la directora más importante del cine nazi—, se convirtió en el departamento oficial preferido de Goebbels desde que en 1933 se asumiera como su controlador de contenidos. Esto rápidamente provocó un exilio de directores y actrices, que en su mayoría buscaron refugio en Hollywood.

> La política cinematográfica del Tercer Reich se basa en la progresiva estatalización de la industria, que comienza en 1933 y culmina en 1942, y en el control ideológico y político que supone la censura de guiones y el rechazo de toda película que se oponga a la "sensibilidad nacionalsocialista".[23]

Una de las primeras solicitudes que hizo el ministro de Propaganda del Tercer Reich a los artistas de la industria fílmica germana (en ese momento la más exitosa desde el punto de vista estético) fue que crearan el equivalente de *El acorazado Potemkin*. Ante esta petición, Eisenstein respondió: "no se imagine que su arte gubernamental creado en medio de tanta infamia será capaz de inflamar el corazón de los hombres".[24]

La industria fílmica germana, bajo la vigilancia de Goebbels, se convertiría en "la niña de sus ojos",[25] y ni Eisenstein ni nadie más impediría que acaparara no solo la producción, sino también la distribución y la proyección.[26]

Así lo demuestra el decreto publicado el 23 de noviembre de 1936, el cual prohibía emitir un juicio sobre las películas

[23] José Luis Sánchez Noriega, *Historia del cine*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, p. 334.

[24] Román Gubern, *op. cit.*, p. 138.

[25] Rafael de España, "La guerra del celuloide: Goebbels vs. Hollywood, 1939-1941", *Film Historia*, vol. III, núm. 2-3, 1998, p. 1.

[26] Esto dictó la creación de la Cámara de Cine del Reich, a cargo del registro cinematográfico, en el cual debía inscribirse todo aquel que deseara trabajar en la industria.

las de origen alemán e invitaba a los críticos a convertirse en “servidores del arte”.[27] Goebbels soñaba que algún día todas las pantallas europeas estuvieran dominadas por el cine alemán; en sus diarios expresaba así sus logros:

> Entonces tuve conciencia de lo que significa haber conquistado una línea de fortalezas de casi dos mil kilómetros sin necesidad de disparar un solo tiro. Señores, con la propaganda al servicio de una idea hemos conseguido esta vez diez millones de personas y un territorio de más de cien mil kilómetros cuadrados.[28]

En 1937 el director alemán Fritz Hippler[29] publicó un ensayo titulado “El cine como arma”, en el cual afirmaba que “el cine es el mecanismo más influyente sobre el pensamiento de las masas, por encima de la propaganda escrita o hablada”, pues esta dependía, en muchos casos, del orador.[30]

Sería Leni Riefenstahl quien, al hacer la transición de actriz a directora, lograría construir las odas perfectas al régimen de Hitler. En 1933 dirigió el corto de propaganda *Sieg des Glaubens*[31] y coordinó los noticieros “Reichsparteitag”, pero sus trabajos más conocidos son *Triumph des Willens* [*El triunfo de la voluntad*] (1936),[32] cuya realización requirió dos años

---

[27] Rafael de España, *op. cit.*, p. 5.

[28] Adolf Hitler, *Mein Kampf*, citado en Marco da Costa, *Ideología y propaganda del cine del Tercer Reich*, Salamanca, Comunicación Social, 2014, p. 25.

[29] Director del Departamento Cinematográfico durante la Segunda Guerra Mundial.

[30] Marco da Costa, *Ideología y propaganda del cine del Tercer Reich*, Salamanca, Comunicación Social, 2014, p. 33.

[31] José Luis Sánchez Noriega, *op. cit.*, p. 122.

[32] Consultado en http://filmarchiv.at.

de producción y una gran cantidad de medios y avances tecnológicos, y *Olympia* u *Olimpiada*, *fiesta de los pueblos, fiesta de la belleza* (1936-1938), donde demuestra una gran técnica y visión del emplazamiento y manejo de cámaras.

En estos documentales, apologéticos al régimen hitleriano, Riefenstahl recurrió a la mitología y a la historia como formas de contextualizar los sucesos que se representaban. En *El triunfo de la voluntad* el despliegue técnico de más de 30 cámaras, la construcción de plataformas y elevadores, y la autonomía de la directora marcaron imágenes de gran belleza estética que ilustraban la "grandeza y el poderío del Tercer Reich", el "renacimiento alemán". El uso de la metáfora se encuentra presente, al tiempo que podemos ver la arquitectura de la ciudad medieval de Núremberg, la cual se llena de sangre joven que clama a su gobernante como si de un rey godo se tratase.

La animadversión entre Riefenstahl y Goebbels, ampliamente documentada, se debía, en parte, a la gran simpatía que mostró Hitler por la directora y por las sospechas del ministro de Propaganda sobre su origen judío.[33] En su otro gran filme, *Olimpiada*, es el mismo Olimpo el punto de partida para enaltecer la belleza de las competencias deportivas como una forma de mostrar "la grandeza" de la raza aria. De nuevo, Leni contó con un gran número de cámaras, dispuestas estratégicamente en diversos puntos del estadio, de forma circular y en plataformas para captar cada una de las pruebas desde ángulos nunca antes utilizados. El trabajo de Riefenstahl es de una gran valía técnica y marcó un hito en la dirección y la

[33] Steven Bach, *The Life and Work of Leni Riefenstahl*, Nueva York, Vintage Books, 2007. Goebbels siempre tuvo la sospecha de que el padre de Riefenstahl era judío y había cambiado su nombre para ocultarlo; en la biografía aquí mencionada se narra de manera amplia la enemistad y antipatía entre ambos personajes.

producción cinematográficas, pero tal vez su mayor valor fue aportar una gran belleza a las imágenes documentales, hacer del documental de propaganda una obra de arte.

> El *Führer* ha reconocido la importancia de la cinematografía. ¿En qué otros lugares del mundo se han reconocido con visión de tan vasto alcance las potencialidades del cinematógrafo para obrar como cronista e intérprete de los sucesos contemporáneos? […] El hecho de que el *Führer* haya elevado la producción fílmica a tal grado de preeminencia atestigua su profética conciencia del sugestivo poder de esta forma de arte. Estamos familiarizados con los documentales. Los gobiernos los encargan y los partidos políticos los usan para sus propios fines. Pero la creencia de que puede suscitarse una vigorosa experiencia, verdadera y genuinamente nacional, por obra del cine, es una creencia que tiene su origen en Alemania.[34]

Tal vez Leni Riefenstahl tenía razón: esta creencia dejaría los límites geográficos de Alemania y llegaría casi a todos los rincones del mundo donde hubiera un hombre en el poder.

Entre el cine producido por el Tercer Reich, *El triunfo de la voluntad* y *Olimpia*, de Riefenstahl, son los filmes más emblemáticos; por ello es relevante mostrar un ejemplo distinto, que retrata de manera clara el propósito de la propaganda alemana.

En octubre de 1941, en un castillo del siglo XVII, se estableció el campo de concentración Theresienstadt. Se trata de un lugar que el Reich en principio utilizaría para internar a los judíos ricos y prominentes (políticos, artistas, científicos y deportistas de origen judío provenientes de la Europa ocupada), aunque en realidad se concibió como

[34] Erik Barnouw, *op. cit.*, p. 93.

una estación de paso hacia campos de concentración como Auschwitz.[35]

La primera *kulturfilm*, llamada *Un día en el gueto*, fue dirigida en 1942 por la checoslovaca Irena Dodalová, con un guion de Peter Kien, y de ella no se conservan copias. Filmar una película mayor fue idea del SS Sturmbannführer Günther; su finalidad era mostrar de forma amigable la vida dentro del campo, que se encontraba en óptimas condiciones.[36] Una visita de los delegados del Comité Internacional de la Cruz Roja, en junio de 1944, dio origen a "una campaña de embellecimiento del lugar", lo que daría pie a la realización de una filmación sobre este sitio.[37]

Durante el verano de 1944, Kurt Gerron, actor y director judío, quien había actuado junto a Marlene Dietrich en *El ángel azul* (1930), fue recluido en el campo y comisionado para ser el director, escritor y productor de tal filme, junto con el holandés Jo Spier y el checo František Zelenka, los cuales conformaron, bajo las órdenes de la SS, el equipo de producción. El equipo técnico estuvo compuesto por personal de la productora de Newsreels Aktualita, establecida en Praga. A cargo estaba Karel Peceny, quien dirigía a dos camarógrafos.[38] La filmación inició el 16 de agosto y concluyó el 11 de septiembre de 1944, con un costo aproximado de 35 000 marcos alemanes.[39]

Con una duración de 91 minutos, de los cuales solo se conservan 21, en el filme se buscaba mostrar el campo

---

35 Consultado en https://encyclopedia.ushmm.org/content/es/article/theresienstadt.

36 *Idem.*

37 Marco da Costa, *op. cit.*, p. 209.

38 Estos tres personajes fueron los únicos que no eran presos y participaron en la producción.

39 Consultado en https://encyclopedia.ushmm.org/content/es/article/theresienstadt.

como una ciudad tranquila donde los judíos vivían su confinamiento en paz.[40] Allí se muestran ganaderos, herreros, costureras, zapateros, una biblioteca y momentos de esparcimiento con conciertos de música clásica o partidos de futbol. Este material proyectó al mundo una puesta en escena, la supuesta vida de los judíos bajo el gobierno nazi. Los prisioneros actuaron como extras; se eligieron ancianos, mujeres y niños. El mismo director era uno de los reclusos del campo, y también fungió como la cabeza del equipo de producción judío. El lugar se limpió, se pintó y, finalmente, se acondicionó para la filmación. El sitio completamente renovado servía como marco para lo que se podía ver en pantalla:

> Una comunidad perfecta, autoabastecida, prácticamente sin ninguna restricción excepto por su confinamiento en un determinado espacio, que siempre aparece blanco, limpio, rodeado de flores y jardines de infancia. "El *Führer* da una ciudad a los judíos", una ciudad donde impera la autorregulación, donde abundan los conciertos, las conferencias, las bibliotecas, donde los niños meriendan a las 6 de la tarde y la gente juega al futbol en el patio central del complejo.[41]

Antes de terminar la película, Gerron fue deportado a Auschwitz, donde murió antes de que acabara la filmación.[42] Se

---

[40] Karel Margry, "Theresienstadt (1944-1945): The Nazi Propaganda Film Depicting the Concentration Camp as Paradise", *Historical Journal of Film*, Radio and Television, vol. 12, núm. 2, 1992, pp. 145-162, citado en E. Llorenc, "Cine y propaganda en las guerras del siglo XX", *Film Historia*, vol. III, núm. 2-3, 1998, p. 261.

[41] Jorge Luis Marzo, "Las ciencias sociales en su salsa: la guerra", *Film Historia*, vol. III, núm. 2-3, 1998, pp. 150-151.

[42] Karel Margry, *op. cit.*, pp. 145-162.

sabe que *Theresienstadt* se realizó para un público fuera de Alemania, con el propósito de distraer la atención sobre lo que sucedía realmente, algo que vagamente se consiguió, al menos por unos meses. El final para quienes participaron en ella sería igual de terrible que el de su director: morirían en Auschwitz junto con la mayoría de los 80 000 presos del lugar. La película fue exhibida a los altos rangos de la SS y a dos comisionados de la Cruz Roja, un representante suizo y un representante húngaro; ambos tenían como finalidad la liberación de los judíos.

Theresienstadt representa la forma más perversa de utilizar la propaganda con una manipulación absoluta de los hechos a través de la fabricación, es decir, la mentira que pretende modificar la opinión de los receptores. En una línea un tanto diferente, la obra de Riefenstahl retrataba hechos verídicos, como lo demuestran sus dos piezas más importantes, ambas filmadas durante sucesos reales. En sus filmes, mediante el uso apropiado del lenguaje cinematográfico y el discurso visual, se logra una exaltación absoluta no solo de los hechos, sino también de la figura protagónica de Hitler.

> Lo que surge aquí (de modo resumido) es la función específica desarrollada por el cine como soporte e instrumento de la ideología. Constituye al “sujeto” mediante la delimitación ilusoria de una población central, sea ésta la de un dios o cualquier otro sustituto. Es un aparato destinado a obtener un efecto ideológico preciso, necesario para la ideología dominante: creando una fantasmatización del sujeto, colabora con una marcada eficacia en el mantenimiento del idealismo […] Todo sucede como si el mismo sujeto fuera incapaz de dar cuenta de su propia situación, y por algún motivo, fuera necesario sustituir órganos secundarios […] instrumentando formaciones ideológicas capaces de llenar su función como sujeto. En realidad, esta sustitución sólo es posible con la con-

> dición de que la misma instrumentalización sea ocultada o reprimida.[43]

El uso de la propaganda como justificación o engaño deliberado fue recurrente en los regímenes autoritarios. *Theresienstadt* es, tal vez, uno de los ejemplos más tenebrosos y clarificadores del uso del cine como arma ideológica, mediante la cual se buscaba cambiar o modificar percepciones de la manera más burda. Pero no todos los filmes creados por la cinematografía del periodo nazi siguen este modelo; también se recurrió al cine de ficción y a los documentales apoteósicos.

---

[43] Robert Stam, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 171.

II. CINE DE PROPAGANDA EN MÉXICO

Retrato cinematográfico del inicio de la Revolución mexicana

En un contexto donde el cinematógrafo había establecido un lugar entre los espectadores, es posible que el cine jugara un papel determinante como fuerza de comunicación entre los distintos grupos armados y los civiles. Lo anterior no significa que existiera una estrategia de propaganda, sin embargo, la aparición de una vista podía alentar o desalentar al público que asistía a las funciones para enterarse de los acontecimientos.

> Las imágenes sacudían al público, hipersensibilizado por la alteración de la vida cotidiana, así como por los rumores que circulaban por la ciudad y por la información periodística. A pesar de su inocencia política, el documental politizaba por la fuerza de sus imágenes, y en más de una ocasión provocó el estallido de la violencia en los cines e inició ruidosas manifestaciones en pro o en contra de los caudillos.[1]

Durante los últimos años del porfiriato el cine parecía no darse cuenta de la realidad social del país y, mientras México se convulsionaba, a decir de Gustavo García, "los cinematografistas no se dieron por enterados de la inminencia de la revolución".[2] En su andar habían registrado detalladamente la

---

[1] Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano 1896-1947*, México, Trillas, 1991, p. 49.

[2] En 1998 se publicó un texto titulado "La nueva fuente de la historia", cuyo autor era un operador de cinematógrafo llamado Boleslaw Matuszewski. En este, entre otras cosas, se reconocía que "la historia no siempre se da donde uno espera

campaña electoral y desfile del bando nacional por la reelección del presidente y el vicepresidente,[3] así como la entrevista "Taft-Díaz" (1909)[4] y las fiestas del Centenario de la Independencia de México, presididas por Porfirio Díaz.

En el caso particular de la entrevista "Taft-Díaz", podemos vislumbrar dos momentos importantes para la creación del documental en México como un lenguaje periodístico y de registro histórico. El material intenta retratar ambos lados de la historia, tanto el mexicano como el estadounidense. Intencionalmente se colocó una entrevista fuera del orden cronológico de los sucesos, a fin de generar una mayor coherencia en los acontecimientos dentro de la narración fílmica.[5]

En nuestro país, el documental como género parecía construirse en cada vista filmada; así, personajes como los Hermanos Alva, Enrique Rosas y Salvador Toscano resultaron fundamentales en la construcción de una imagen fílmica de la Revolución mexicana.[6]

encontrarla y que es más fácil hallar y fotografiar los efectos que las causas". Erik Barnouw, *El documental: historia y estilo*, Barcelona, Gedisa, 1996, pp. 30-31.

3 Moisés Viñas, *Historia del cine mexicano*, México, UNAM / UNESCO, 1987, p. 25.

4 Gustavo García, *El cine mudo mexicano*, México, Martín Casillas Editores / SEP, 1982, p. 23. Este filme retrata la entrevista que sostuvieron el mandatario de México y su homónimo estadounidense, William Howard Taft.

5 Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México*, vol. I: *Vivir de sueños*, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1981, p. 97.

6 Para entender este periodo resulta indispensable consultar los textos de Aurelio de los Reyes: *Los orígenes del cine en México*, *Vivir de sueños*, *Bajo el cielo de México*, *Con Villa en México*, entre otros. De igual forma es importante el trabajo de Ángel Miquel Rendón, entre cuyos títulos encontramos *En tiempos de Revolución: el cine en la Ciudad de México (1910-1916)*, *Acercamientos al cine silente mexicano*, así como *Fotografía, cine y literatura de la Revolución mexicana*.

Para el periodo cuando el descontento contra el régimen de Díaz estaba en aumento, el cinematógrafo ya se encontraba completamente integrado a la cotidianidad de las capitales mexicanas; la popularidad del cine era innegable y la aparición de locales dedicados a esta diversión crecía de manera considerable.[7] Las funciones gratuitas y la disminución de los precios de las entradas a este espectáculo lo habían colocado al alcance de la mayoría de los pobladores,[8] lo cual condujo a que el naciente público cinematográfico se encontrara no solo frente a una nueva diversión, sino también ante la posibilidad de ampliar sus horizontes y su conocimiento sobre el mundo.

> La Revolución estimuló a los camarógrafos nacionales para llevar su peculiar lenguaje, hacia las últimas consecuencias [...] Al empezar la segunda década del siglo XX, el cine documental mexicano fue enormemente alentado por un acontecimiento confuso, diverso y trágico, a la vez que muy fotogénico: la Revolución.[9]

Los mítines antirreeleccionistas fueron captados por la lente de reconocidos camarógrafos, como Salvador Toscano, quien a partir de 1911 filmó distintas vistas de propaganda política sobre el movimiento revolucionario, donde parece manifestar

[7] El número de salones de cine en la Ciudad de México aumentó de 35 en 1906 a 44 para 1910; esto sin contar los grandes teatros que daban funciones de cinematógrafo. Al mismo tiempo, la producción cinematográfica continuó creciendo de manera importante. Aurelio de los Reyes, *op. cit.* (1981), pp. 91-92.

[8] Esto, no obstante, no significa que los distintos sectores sociales acudieran a los mismos lugares de proyección cinematográfica, que se encontraban detalladamente estratificados.

[9] Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo: 1897-1997*, México, Conaculta / Imcine / Canal 22 / Ediciones Mapa, 1998, p. 24.

su apoyo lo mismo a Francisco I. Madero que a José María Pino Suárez. Otro importante empresario cinematográfico fue Jesús Abitia. Originario de Chihuahua, este personaje conoció a Madero en 1910 durante una gira electoral por Sonora; después del encuentro con el futuro presidente compró su primera cámara en los Estados Unidos.[10] Según señala García Riera, el público mexicano acogió estos documentales primerizos con gran interés, pues parecía buscar en ellos, además de la noticia misma, la información capaz de dar sentido a un cúmulo de comunicaciones imprecisas, contradictorias e insuficientes.[11]

El cine se ha dejado llevar casi siempre por las corrientes nacionalistas que se han desencadenado en las sociedades democráticas a raíz del estallido de conflictos militares. A menudo ha intentado ir de la mano del poder político hegemónico y se ha alineado con las tendencias más conservadoras de las masas. La gran mayoría de películas que se han ocupado de los mecanismos del poder político en las sociedades liberales han manifestado una orientación liberal.[12]

Ante lo incierto del panorama mexicano, los salones de cine se convirtieron en un sitio donde resultaba fácil olvidarse de los conflictos políticos y bélicos, que se recrudecían. Salas de pequeña capacidad cerraron, y lugares más grandes comenzaron a aparecer, mientras entre películas de Max Linder y "vistas de arte", provenientes de la casa Pathé,[13] se difundían

[10] Consultado en www.fundaciontoscano.org/esp/archivo_abitia.asp.

[11] Emilio García Riera, *op. cit.* (1998), p. 25.

[12] Shlomo Sand, *El siglo xx en pantalla*, Barcelona, Crítica, 2004, p. 34.

[13] Tania Celina Ruiz Ojeda, "P. Aveline & A. Delalande. Orígenes de la distribución fílmica en México", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, núm. 3, diciembre de 2017, pp. 71-91. Disponible en http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/115.

los hechos de relevancia ocurridos en el extranjero. El *maderismo* se había extendido por amplias regiones del territorio nacional y con la llegada de los contingentes revolucionarios aumentó el número de cines en la Ciudad de México. Esto generó un impulso inusitado:

> La Revolución en lugar de significar una depresión fue un incremento notable. Los contingentes revolucionarios causaron ese aumento cuantitativo tal vez porque la mayor parte de ellos llegaba del campo o la provincia con curiosidad y ansias de distracción. Nada extraño que por el bajo precio de admisión pudieran satisfacer su frívola necesidad. La Ciudad de los Palacios merecía ahora el mote de la Ciudad de los Cinematógrafos.[14]

La asistencia al cinematógrafo se vio respaldada por la llegada de las tropas rebeldes a la capital del país. Extendía de esta manera su trascendencia al cautivar públicos distintos. Las imágenes recabadas por el cine a propósito de estos sucesos reflejan un creciente entusiasmo por la imagen de Madero, tanto en sus giras como candidato como en su corta estancia en el poder. El registro de las multitudes ondeando pancartas y mantas, la imagen de su esposa doña Sara Pérez acompañándolo y siendo parte del movimiento, y el constante retrato de su propia fisonomía por el cinematógrafo le otorgaron a Madero un sitio específico en el imaginario popular. Más allá de su nombre, el hombre que inició el derrumbe del porfiriato tenía un rostro conocido por los mexicanos y, aunque en un principio el cine parecía halagar al sucesor del presidente derrocado —cuya aparición en la pantalla suscitaba aplausos y entusiasmo por parte del público—, no dejaba de seguir los

[14] Moisés Viñas, *op. cit.*, pp. 30-31.

distintos acontecimientos que sucedían en el país. Entre estas cintas se encuentran *La conferencia de paz a orillas del Río Bravo* y *La insurrección en México*, de los hermanos Alva, ambas filmadas en los primeros meses de 1911.

El cine había logrado entender e integrarse a la fuerza revolucionaria. Ahora no solo retrataba los hechos, sino que los recintos en que se exhibía servían, a la vez, como espacios de reunión y discusión política. Es sabido que en diversas ocasiones las salas cinematográficas de la Ciudad de México albergaron reuniones obreras durante la mañana, mientras por la noche se colmaban de espectadores deseosos de encontrarse con la realidad, para luego evadirse con la ficción y las comedias. El cine se había convertido en espectador y partícipe del movimiento revolucionario.

En esta época de cambios inmediatos y hechos que se sucedían rápidamente, nuevos personajes cinematográficos surgían a la par que los caudillos: las batallas, las tolvaneras, el rostro de los héroes anónimos y el pueblo volcado ante una lucha que lo acercaba a sí mismo a través de la pantalla y la imagen en movimiento. Prueba de esto es el largometraje que lleva por título *Insurrección en México*, cuyo personaje principal era Francisco I. Madero y cuya duración era de tres horas cuarenta minutos, razón por la cual los exhibidores la presentaban en capítulos.[15]

> Tuvo mayor importancia el efecto político-psicológico causado por los rebeldes maderistas al pasar por los pueblos. Mostraban a la población que el levantamiento crecía y que las tropas del

[15] Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Trillas, 1991, p. 43. De los Reyes apunta en su libro *Cine y sociedad en México*, vol. I: *Vivir de sueños*, varios episodios de apoyo a Madero; entre ellos, se alude a cómo en algunas ocasiones el público instigaba a los concurrentes a levantarse en lucha o vitorear a Madero.

> gobierno perdían cada vez más el control sobre la situación fuera de las ciudades y de las bases fortificadas. Además, alentaban la oposición política contra el régimen de Díaz al revelar su creciente incapacidad para reaccionar.[16]

En 1911 se filmaron importantes películas sobre los sucesos del momento, entre ellas *Las conferencias de paz en el norte y la toma de Ciudad Juárez*, con una duración de una hora y quince minutos, así como *Viaje triunfal del jefe de la Revolución don Francisco I. Madero desde Ciudad Juárez hasta la Ciudad de México*, donde los hermanos Alva intentaron retomar lo iniciado en la entrevista "Díaz-Taft", estructurando un lenguaje narrativo capaz de mostrar los sucesos, pero también de generar emociones a partir de una estructura no lineal.[17]

Durante este periodo los Alva filmaron las siguientes películas: *La solemne entrega del cañón capturado por las fuerzas insurgentes* (1911), *El triunfal arribo del jefe de la Revolución Don Francisco I. Madero* (1911), *Los últimos sucesos de Ciudad Juárez* (1911), *La entrega de la bandera batallón del 32º* (1911), *La insurrección de México* (1911), *La llegada de la familia del primer mártir de la Revolución Aquiles Serdán* (1911) y *Las manifestaciones en la capital* (1911). Podemos notar el gran número de películas en las realizadas tan solo por la compañía de los hermanos Alva. Así, el cine se convirtió en el medio ideal para informar al pueblo mexicano de las luchas revolucionarias.

Acontecimientos como la llamada Decena Trágica sacudieron a la población de la capital mexicana de manera tal

[16] Hans Werner Tobler, *La Revolución mexicana. Transformación social y cambio político*, 1876-1940, Ciudad de México, Alianza, 1994, p. 206.

[17] Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Trillas, 1991, pp. 45-46.

que despertaron el fervor y una serie de manifestaciones religiosas que buscaban el retorno a la paz. Habría que preguntarse hasta dónde influyó en ello el hecho de que los ciudadanos tuvieran la oportunidad de revivir el horror de la batalla una y otra vez gracias al cine. De esta forma, la lucha revolucionaria permeó en los diferentes estratos de la sociedad. El cinematógrafo permitió que aquellos que se encontraban lejos de los hechos presenciaran la historia de la manera más real posible.

El público se volcó a las salas lo mismo en provincia que en la Ciudad de México, donde durante los primeros días transcurridos después de la Decena Trágica los ciudadanos buscaban refugio no solo en sus casas, sino también en los cines, lo que trajo una bonanza económica a los dueños de estos establecimientos. La imagen en movimiento trajo, a la vez, la oportunidad de presenciar lo que sucedía,[18] vivirlo y crearse una opinión propia al respecto; estas "vistas" resultaron muy populares y son signo del interés suscitado entre los ciudadanos.[19] Los hechos ocurridos en la Ciudad de México y el derrocamiento de Madero fueron presenciados por las cámaras cinematográficas; así, diversas películas tituladas *La Decena Trágica* (1913) fueron filmadas por distintos camarógrafos, entre ellos, Salvador Toscano, Guillermo Becerril, hijo, Antonio F. Ocañas y Enrique Rosas. Aurelio de los Reyes habla de estas tres vistas como producciones ambiciosas, y describe así uno de esos casos:

[18] Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México 1896-1930*, vol. I: *Vivir de sueños*, México, UNAM, 1981, p. 132.

[19] En todo el territorio nacional se suscitó un fenómeno similar donde el público no dejó de acudir a los salones cinematográficos durante las revueltas. Algunos investigadores suponen que esto se debía a la necesidad de generar válvulas de escape y distracciones para los civiles. En el caso de la Ciudad de México esta afluencia fue constante.

> Una de ellas conducía al espectador a la apoteosis final: "las fuerzas vencedoras desfilando desde la Ciudadela hasta el Palacio Nacional". La película contenía escenas de ambos lados de los combatientes [...] las imágenes de cada uno de los lados no se agruparon separadamente, sino se alternaron [...] para ver en seguida los efectos en la ciudad de los diez días que duró la balacera del golpe de Estado [...] Después de tales imágenes llenas de dramatismo, resultaba fuera de lugar una exaltación de los golpistas, pero eran los vencedores y había que halagarlos.[20]

En otro de los filmes se podía apreciar la batalla ocurrida en el centro de la Ciudad de México, donde fusiles y cañones eran disparados detrás de las esquinas de los edificios, cuerpos apilados se acumulaban en medio de las calles y las personas corrían buscando refugio. Si las escenas resultan impactantes en la actualidad, podemos imaginar el gran efecto anímico que tendrían en el pueblo en aquel entonces: la eficacia del cine como medio de comunicación masivo quedó claramente comprobada.

Ante la llegada de Huerta al poder, el descontento público se hizo palpable, la rápida propagación de la noticia y los hechos registrados por el espectáculo cinematográfico dieron lugar a distintas manifestaciones de desacuerdo social. Los lugares de proyección cinematográfica se habían conformado como sitios donde se expresaba abiertamente el sentir del pueblo.

> La mayoría de las películas producidas durante estos cien años, empeñadas en mostrar las relaciones entre el poder y la sociedad, siempre han velado por preservar la idea de la virtud de la

[20] Aurelio de los Reyes, *op. cit.* (1991), p. 50.

> cual el soberano debe estar sometido a la voluntad del pueblo. La imagen animada ha respaldado así a los nuevos regímenes en su aspiración por convertirse en regímenes populares que personifican la voluntad de las masas.[21]

A lo que se podría agregar: y derrocar a aquellos que no escuchan la voluntad del pueblo. Así, el cine ha jugado un doble papel, relacionado con los grupos en el poder, pero también con aquellos que desean derrocarlos. Un ejemplo claro sobre cómo este fenómeno influyó en la comprensión de los ciudadanos sobre el entorno político de la época fueron las constantes agresiones realizadas contra imágenes del general Huerta cuando estas se proyectaban en la pantalla, como sucedió durante una exhibición donde varios espectadores dejaron ver su descontento al balacear la imagen del usurpador cuando este apareció montando su caballo blanco.[22] De nuevo el cine dejaba al descubierto el malestar popular, por lo que rápidamente se estableció una férrea censura para el cinematógrafo gracias a un nuevo reglamento en el que se especificaban las normas de limpieza y funcionamiento de las salas, pero que también contenía un fuerte carácter político y buscaba evitar las proyecciones que atentaran contra el régimen encabezado por Huerta;[23] el aliado ahora podía ser el enemigo y el cinematógrafo mostraba sus dos caras.

Para este periodo ya existía una amplia cartelera de películas documentales sobre la Revolución; Salvador Toscano contaba con al menos tres largometrajes: *Recibimiento a Madero en Lagos y Ocotlán* (1911), *La toma de Ciudad Juárez y el*

[21] Shlomo Sand, *op. cit.*, p. 32.

[22] *Ibid.*, p. 27.

[23] Manuel González Casanova, *La crónica del cine silente en México*, México, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 1989, p. 24.

viaje del héroe de la Revolución D. Francisco I. Madero (1912), *Historia completa de la Revolución de 1910 a 1912* (1912) y la mencionada *La Decena Trágica en México* (1913), mientras que Enrique Rosas había filmado *Revolución en Veracruz* (1912) y la *Decena Trágica* (1913). De igual forma, algunos camarógrafos estadounidenses habían hecho eco del interés sobre los sucesos en México, por lo que en 1912 se filmó un largometraje que llevó por nombre *Barbarous Mexico*.[24] Posteriormente la Mutual Films y Francisco Villa llevarían su relación con el cine realizado por estadounidenses a un nivel distinto.

A decir de Aurelio de los Reyes, "La Revolución estimuló también la conciencia histórico-visual de los fotógrafos y los caudillos"; para este autor, Agustín Casasola había establecido esta línea al declarar en 1911 que "somos impresionadotes [*sic*] del instante, esclavos del momento".[25] Otro ejemplo de la trascendencia del cine fue una película de larga duración titulada *La invasión norteamericana. Sucesos en Veracruz* (1914), la cual fue exhibida con la venia del gobierno huertista. En ella se narraban distintos momentos históricos mostrando los sitios donde se llevó a cabo la guerra de 1847; al parecer, este recurso era eficaz para traer a la memoria del público dos hechos distintos, seguidos de las escenas filmadas durante la invasión al puerto en 1914, así como los preparativos para la defensa de Salina Cruz. De los Reyes establece que esta cinta fue realizada con fines propagandísticos y sin ninguna novedad narrativa, además de tener un final que nada tenía que ver con lo presentado, pues terminaba mostrando a los delegados de Chile, Brasil y Argentina en las Fiestas del Centenario.[26]

---

[24] Emilio García Riera, *op. cit.* (1998), p. 24.

[25] Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México 1896-1930*, vol. I: *Vivir de sueños*, México, UNAM, 1981, p. 132.

[26] Aurelio de los Reyes, *op. cit.* (1991), p. 55.

Es en este guiño con la propaganda[27] donde tal vez radica la novedad narrativa y estructural del filme. Hemos visto que durante el desarrollo del porfiriato y la primera parte de la Revolución el cine era utilizado más como una herramienta que como un fin; es la parte más conflictiva de la Revolución la que permite comenzar a manejarlo como una forma efectiva para transmitir mensajes, lo que, si bien ya se había hecho con cierta torpeza en los primeros años, es en parte impulsado por la necesidad de establecer discursos frente a los hechos que el cine se ve obligado a madurar. Más allá del accidente, es importante establecer que, para estos años, quienes realizaban cine en México habían visto caer a dos presidentes y al país transformarse; habían sido testigos de primera mano, y probablemente habían llegado a sostener conversaciones con los protagonistas de los cambios. No debemos olvidar que el cine llegó a México en el marco del pensamiento positivista, pero con el cambio de paradigma generado por la Revolución mexicana el nacimiento del documental de este periodo transformó la forma de entender el quehacer cinematográfico, sentando las bases para el desarrollo de la propaganda fílmica en este país.

27 Para muchos, *propaganda* es un término peyorativo aplicado a los filmes históricos que implican alguna desaprobación. Desde la teoría fílmica, la propaganda conlleva el uso de un criterio, una intención, un método y una técnica determinada en su contenido y presentación final. También se relaciona con el apoyo financiero recibido por parte de un gobierno u organismos relativos a este. Desde la teoría de medios y la comunicación, se entiende por propaganda el trabajo realizado por organizaciones o grupos que buscan mostrar un punto de vista específico; véase Marnie Hughes-Warrington, *History Goes to the Movies: Studying History on Film*, Gran Bretaña, Routledge, 2007, pp. 144-147. La falta de documentación escrita, ya sea en forma de diarios o de cartas que rodearon a los cinematografistas de la Revolución, no nos permite conocer con certeza sus preferencias; sin embargo, la lectura de los materiales sobrevivientes nos ayuda a entender una postura cercana a los ideales revolucionarios, sin dejar de mostrar también su discrepancia con algunos de los frentes dentro del movimiento.

El filme de propaganda en México: los caudillos a la pantalla, 1920-1934

Durante la década de 1930 se produjo un fenómeno cinematográfico a nivel mundial: la consolidación del cine documental de propaganda, del cual México sería partícipe. Desde los primeros años del cinematógrafo y su adaptación a los diferentes entornos sociales, los ojos del público habían pasado del asombro a la creación y adopción de nuevas formas simbólicas. Este hecho, aunque no está regido únicamente por el cinematógrafo, sí encuentra en él un gran apoyo, gracias a la eficacia de la transmisión de imágenes en movimiento y a su discurso narrativo.

Una vez que concluyó la Revolución mexicana, el cine documental había llegado a un tiempo de maduración, pues tanto su narrativa como su montaje habían logrado desarrollarse. Durante el periodo revolucionario se filmaron algunas de las acciones de este, lo que dio origen a varias películas cortas, demasiado incipientes en forma y estructura para ser llamadas documentales, que, de hecho, seguían perteneciendo a la categoría de "vistas".

El historiador Aurelio de los Reyes establece 1916 como el año en que el cine de la Revolución "desapareció casi por completo de la cartelera", luego de que paulatinamente las vistas y películas referentes a este conflicto bélico fueran cada vez más escasas en las carteleras. El cine encontraba nuevas formas para dejar atrás estos modelos; una de ellas fue imitar el cine italiano y el cine de arte europeo. En estos intentos de crecimiento, el cine documental fue dejado a un lado por un tiempo.

El documental rezagado se refugió en los *newsreels* y en el documental turístico. Durante el mandato de Venustiano Carranza, el cine nacional dio un giro: dejó atrás las sangrientas luchas y la imagen del México bárbaro. Ante un creciente sentimiento nacionalista, el cine buscó establecer una nueva representación del México revolucionario, cuya característica

principal, a decir de Aurelio de los Reyes, consistía en realizar propaganda a favor del país[28] para generar, así, una nueva producción que echaba mano de la ficción a partir de argumentos que exaltaban los valores del pueblo mexicano. Esto tenía la intención de cambiar la imagen de este país, que hasta entonces prevalecía, especialmente en Estados Unidos, como un espacio de "ladrones y violadores". Asimismo, se recurrió a las raíces prehispánicas para mostrar el pasado glorioso; personajes como la actriz Mimí Derba[29] y el director Manuel de la Bandera anunciaron el interés de su compañía por mostrar el México "real", que rescataba el pasado histórico, donde las costumbres y la cultura del pueblo fueran exaltadas. Después de la Revolución, el país tenía que reconstruirse desde sus propios símbolos e identidades.

> El cine mexicano nació en gran medida con el estigma de un nacionalismo que se quiso identificar como popular, pero que finalmente no pareció ser otra cosa que la imposición de las ideas y las invenciones de una élite […] ese nacionalismo se transformó, más que en una propuesta de identificación de valores propios y de proyecto social, en una imagen y una representación nacional y regional con características particulares que los nacientes medios de comunicación masiva explotaron de manera inocua y hasta el cansancio.[30]

[28] Aurelio los Reyes, *op. cit.* (1991), p. 58.

[29] Mimí Derba (1893-1953), cantante y bailarina de zarzuela, coplas y *couplé*, incursionó en el cine mexicano como actriz y empresaria en Azteca Films (1917), donde concibió guiones, produjo y editó algunas de las películas realizadas por esta empresa. Ante el poco éxito de su casa productora, se volcó a la actuación; en ella vivió la transición al cine sonoro y la época de oro del cine mexicano, donde actuó hasta 1953, año de su muerte.

[30] Ricardo Pérez Monfort, *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, México, CIESAS, 2007, p. 300.

Carranza autorizó a la Dirección General de Bellas Artes la compra de un cinematógrafo, así como el establecimiento de un *atelier* en la azotea de la Escuela Nacional de Música y Arte Teatral, a través del cual se realizarían seis cortos documentales y que funcionaría para la impresión de películas de argumento:[31]

> Carranza comprendió la utilidad que podía prestarle el cine, al igual que Porfirio Díaz, e incrementó la producción oficial de los reportajes cinematográficos sobre sus actividades, sobre aspectos de su gobierno o sobre las riquezas naturales del país. El gobierno se convirtió en productor de películas, actividad practicada hasta ese entonces sólo por los camarógrafos o empresas particulares.[32]

La Revolución hizo mella en la imagen de México, tanto hacia el exterior como al interior del país. Los distintos grupos y los constantes cambios en el poder dejaron una nación rota que buscaba una forma de reconstruirse y explicarse. Y el cine ya había hecho énfasis en la necesidad de crear una corriente nacionalista que ofreciera una imagen de México alejada de la barbarie y el derramamiento de sangre mostrados por el cine y la prensa estadounidense.[33] Prácticamente todos los campos de

---

[31] Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México, 1896-1930*, vol. II: *Bajo el cielo de México*, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, 1996, p. 204.

[32] *Ibid.*, p. 228.

[33] Algo parecido a una declaración de principios fue publicada; así se hacía hincapié en que "he visto en el extranjero [...] exhibirse películas que se dicen mexicanas y en las cuales se nos presenta a los ojos de extraños como tipos verdaderamente salvajes. Mi empeño tenderá a lograr que, por medio de actores mexicanos, se sepa allende los mares que en nuestra patria hay gente culta, que hay cosas dignas de verse y que ese salvajismo, ese atraso en que se nos presenta en falsas películas de cine, puede, si

las artes fueron las trincheras desde donde la imagen del México revolucionario se tejió; así, un amplio sector de la cultura comenzó la construcción simbólica de este nuevo México, lejos de la dictadura y "emanado" del pueblo. Sin embargo, pronto se hicieron visibles las distintas concepciones que de él se tenían:

> La tendencia hacia aquel "cine de altura", inesperada en obras comerciales, fue sin embargo cuestionada y denunciada por quienes insistían en la "mexicanidad" del cine como su rasgo más distintivo, y que era a su vez resultado del denuedo con que en todos los ámbitos se trataba de encontrar la fórmula de lo específicamente mexicano.[34]

Aurelio de los Reyes distingue tres tipos de nacionalismo cinematográfico: *1)* el "nacionalismo cosmopolita",[35] encabezado por la actriz Mimí Derba y Manuel de la Bandera, que imitaba al cine italiano de divas y era escenificado con imágenes mexicanas tradicionales; en esta corriente cinematográfica se incluyen las adaptaciones de obras literarias universales trasladadas a ambientes y paisajes mexicanos; *2)* las películas "verdaderamente nacionalistas", que retrataban paisajes, tipos y costumbres nacionales,[36] y *3)* películas inspiradas o basadas en la historia de México.

El México posrevolucionario buscaba consolidarse como un proyecto de nación. Desde esta premisa se llevaron

acaso, ser un accidente en la vida revolucionaria por la que hemos pasado, pero no una generalidad". Aurelio de los Reyes, *op. cit.* (1991), p. 60.

34 Francisco Peredo Castro, *Cine y propaganda para Latinoamérica, México y Estados Unidos en la encrucijada de los cuarenta*, Ciudad de México, UNAM / CISAN / CCYDEL, 2004, p. 197.

35 Aurelio de los Reyes, *op. cit.* (1991), p. 68.

36 *Idem.*

a cabo filmaciones como *La entrada triunfal del general Álvaro Obregón*, *La toma de posesión del general Álvaro Obregón* (1920), ambas de Jesús Abitia, y la *Gira política del general Obregón al sur del país con escenas familiares* (1920), de Enrique Rosas. Aunque la Revolución había concluido, continuaba la producción de películas que resumían los movimientos armados desde la caída de Díaz hasta el gobierno de Carranza. Una aparente necesidad por revisar la historia gráfica hizo que los empresarios cinematográficos ofrecieran títulos como *Emiliano Zapata en vida y muerte* (1919), de Enrique Rosas, así como *Historia completa de la Revolución de 1910 a 1916* (1916) e *Historia completa de la Revolución de 1910 a 1915* (1915), de Salvador Toscano.

Los caudillos revolucionarios continuaron con la costumbre de retratarse por el cinematógrafo. Venustiano Carranza recurrió a reportajes que registraban sus actividades, exaltaban las riquezas naturales del país y la reconstrucción que se realizaba en México.[37] Durante su mandato se filmó el largometraje *Reconstrucción nacional* (1917), que mostraba la integración del Congreso Constituyente y la entrada de Carranza a Querétaro. De igual modo, la toma del poder de Carranza se registró en la película documental *Patria nueva*, trabajo realizado en 1917 por encargo del Departamento de Enseñanza Militar y fotografiado por Ezequiel Carrasco.[38]

Sin embargo, los presidentes que sucedieron a Carranza dieron menos importancia al cine. Si bien Obregón ordenó que las secretarías de Educación, Agricultura y Fomento intensificaran su producción de películas de propaganda educativa, también dejó pasar la propuesta de centralizar las

[37] Moisés Viñas, *op. cit.*, p. 59.

[38] Emilio García Riera, *México visto por el cine extranjero 1: 1894/1940*, Guadalajara, Ediciones Era / Universidad de Guadalajara, 1987, pp. 34-35.

actividades cinematográficas del gobierno en un organismo único.[39] Obregón nombró a Luis G. Perea responsable del Departamento de Cinematografía e impulsó la creación de talleres cinematográficos que dependieron de la Secretaría de Educación, localizados en la Facultad de Ciencias Químicas, donde se realizaban películas para los festivales culturales.[40]

La preocupación de que el México posrevolucionario no fuera puesto en ridículo llevó a que la censura a las producciones extranjeras se hiciera más férrea, como lo muestran las circulares emitidas por la Mesa de Propaganda, perteneciente al Departamento de Información y Propaganda de la Secretaría de Relaciones Exteriores, bajo las órdenes del presidente Álvaro Obregón:

> Se autoriza a esa secretaría para que, de acuerdo con las de Gobernación y Hacienda, se impida la entrada a México de todas las películas cinematográficas editadas por las empresas que produzcan cintas denigrantes para nuestro país; autorizándosele también para que no permitan la entrada de los productos de las empresas cinematográficas que caigan bajo la sanción de este acuerdo, hasta que dichas empresas retiren de la circulación mundial las películas denigrantes, a satisfacción de esta secretaría.[41]

Se solicitó que se notificara por medio del telégrafo si alguna cinta con estas características era exhibida, con la finalidad de aplicar las sanciones debidas. El llamado tuvo éxito. Un mes

[39] Aurelio de los Reyes, *op. cit.* (1996), p. 148.

[40] *Ibid.*, p. 149.

[41] *Boletín Oficial*, Circular núm. 6 emitida por la Mesa de Propaganda, perteneciente al Departamento de Información y Propaganda de la Secretaría de Relaciones Exteriores, 15 de junio de 1922, p. 75 (Archivo de la Secretaría de Relaciones Exteriores).

más tarde se emitió un segundo boletín, en el cual se informó que las empresas The Paramount Pictures Corporation, The Pictures Corporation y The Aywon Film Corporation filmaron películas que denigraban la imagen de México, motivo por el cual serían sancionadas.[42]

La preocupación por la imagen cinematográfica de México era realmente una cuestión de Estado. Sin embargo, no sería hasta el sexenio de Cárdenas del Río cuando esta preocupación se convertiría en una producción continua de cine documental donde se mostraron los "verdaderos" logros y avances del México posrevolucionario. Los diferentes giros discursivos se unificaban en una sola visión:

> En aquella clase de mensajes, comprendidos en películas de prácticamente todos los temas, hay una multiplicidad de funciones discursivas que se pueden advertir. No solamente se buscaba la afirmación de una cultura específicamente mexicana que, en caso de no existir, podía crearse.[43]

En 1924, con la llegada del general Plutarco Elías Calles a la presidencia, se continuó con la tradición de retratar a los presidentes mexicanos; su toma de protesta fue filmada por Vicente Ladislao Cortés, quien sustituyó a Jesús H. Abitia como el camarógrafo favorito de la Presidencia.[44] La ceremonia también fue filmada por la Fox Film, con el lente de Robert A. Turbull. A Calles le gustaba ser filmado, y se hizo acompañar por las cámaras a diversos lugares de París, entre

42 *Boletín Oficial*, Circular núm. 10 emitida por la Mesa de Propaganda, perteneciente al Departamento de Información y Propaganda de la Secretaría de Relaciones Exteriores, 17 de julio de 1922, p. 76 (Archivo de la Secretaría de Relaciones Exteriores).

43 Francisco Peredo Castro, *op. cit.*, p. 201.

44 *Ibid.*, p. 9.

ellos a la "tumba del soldado desconocido", donde depositó una paloma; la recepción a la que fue invitado por el presidente francés; el recorrido por el Instituto Pasteur, acompañado por su director, y, finalmente, la visita a la tumba de Napoleón. Estos materiales componían una película informativa que llevaba por nombre *Ecos del viaje del presidente don Plutarco Elías Calles a París*, la cual fue distribuida por la compañía de Germán Camus.[45] El presidente protagonista de tal cinta dejó a un lado el apoyo a la producción de documentales, pues esta se redujo a pesar de recibir materiales provenientes de la Unión Soviética, que pudieron servir como un ejemplo del naciente y poderoso documental de propaganda.

La producción de documentales había sido mínima pero no desapareció. José S. Ortiz filmó *En la tierra del oro negro* (1921) en un recorrido por el estado de Veracruz; en este material incluyó imágenes del incendio ocurrido en la compañía El Águila.[46] Con este dato Emilio García Riera inició un listado de los materiales documentales filmados durante el periodo, los cuales se mencionan a continuación: *Las fiestas del centenario de la consumación de la independencia* (1921), de Salvador Toscano y Antonio Ocañas; *Las grandes fiestas del centenario*, de Germán Camus; *Los grandes y solemnes actos del centenario*, de la International Pictures Company; *México Bello* (1922), de la compañía Hollman; *Our Mexican Neighbors* (1922), de Arthur P. Church; *El Carnaval* (1921), dirigido por Roca y Santos Badia; Arnulfo y Óscar Aragón con los materiales de la productora Oaxaca

[45] Aurelio de los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano: 1896-1931*, vol. II (1994) y vol. III (2000), Ciudad de México, Dirección General de Actividades Cinematográficas de la UNAM, p. 10.

[46] *Ibid.,* p. 65.

Films (1924); *Carnaval*, de Manuel Cirerol Sansores (1925); *Chiapas de Campos,* producido por el gobierno de ese estado (1926) y por uno de los directores más importantes de la década de 1920, Gustavo Sáenz de Sicilia, quien produjo y dirigió distintos documentales, de los cuales se ha podido rescatar el título de la *Manifestación anticomunista de Monterrey* (1936).[47]

En 1926 se produjo la *Película de las cosas de México*, financiada por la Secretaría de Marina y con una extensión de cuatro rollos, que se presentó al general Calles con la intención de ser exhibida en el extranjero. En este filme se registró una pequeña parte del desarrollo de México mediante la presentación de temas en torno a lo militar, la toma de protesta de Calles y edificios de la Ciudad de México.

Películas como *Carreteras de México* (1927) y *La industria del petróleo mexicana* (1927) marcaron un claro camino, el cual fue después seguido por el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP). Los temas y las formas descritas en estos documentales se iban definiendo y también mostraban los puntos de interés de los discursos y las agendas políticas de los presidentes mexicanos.

Al parecer, había una gran urgencia por modificar la imagen del México convulso y mostrarlo como un país en pleno desarrollo urbano, lejano ya de la "bola y las adelitas". Un ejemplo de ello fue el documental *México industrial* (1923), financiado por la Compañía Anunciadora Mexicana. Este mostró el desarrollo del país a partir de la industria textil. Moisés Viñas[48] lo considera parte del cine documental de propaganda en una segunda época, donde se aprecia un mayor dominio del lenguaje fílmico.

---

47 Emilio García Riera, *op. cit.* (1987), pp. 65-69.

48 Moisés Viñas, *op. cit.*, pp. 64-66.

Los materiales cinematográficos noticiosos (accidentes y catástrofes), de hechos no relacionados con el gobierno, que no fueran solicitados o producidos por las autoridades, fueron dejados de lado. Esta selección definió el perfil de las películas que posteriormente serían producidas por el DAPP.

Durante 1925 se filmaron algunos informativos de corte turístico que promovían la imagen de México y fueron proyectados en el extranjero, como *Escenas de la vida mexicana, de lugares pintorescos de la República y de algunas industrias nacionales*, que se exhibió en Alemania para atraer inversión, y *México ante los ojos del mundo*, realizado por el director chileno Antonio Chejade y promocionado a nivel internacional, principalmente en Sudamérica. Tales esfuerzos no solo eran internacionales: regionalmente se realizaban trabajos como *Sonora*, que recogía paisajes del estado de Baja California y fue producido por un empresario de cine proveniente de Mexicali.[49]

Otros filmes difundían conocimientos que apoyaban el desarrollo en el país. Se comenzaron a realizar las gacetas de las secretarías de gobierno. La Dirección General de Agricultura, dependiente de la Secretaría de Agricultura y Fomento, produjo *Procedimientos modernos en pequeñas industrias, métodos de cultivo y formas de combatir las plagas de los ganados*. Jesús H. Abitia filmó, bajo el auspicio de Álvaro Obregón, *Las tres eras de la agricultura*; otra película relacionada con la siembra y el cultivo del arroz fue *Trabajos de Náinari* (1928), la cual se realizó en la gran y próspera hacienda del Manco de Celaya.

La Secretaría de Agricultura y Fomento, a través de su Dirección de Biología y del Departamento de Salud Pública, apoyó la producción de diversos documentales con temas científicos. Algunos de los títulos que se conocen son *La vida del ajolote mexicano*, *El alacrán*, *La lucha de un tilcuate mexi-*

[49] Aurelio de los Reyes, *op. cit.* (1994), vol. II, p. 33.

cano con una culebra de cascabel, *Preparación de suero contra las enfermedades*, *Los cultivos microbianos son examinados para comprobar su fuerza antes de ser inyectados*, *El poder tóxico del bacilo diftérico*, así como el documental filmado por Ezequiel Carrasco acerca del eclipse solar de 1923.[50]

Obregón dejó de ser el mecenas para convertirse en el objetivo de la cámara, pues tras su asesinato se convirtió en el lúgubre tema de los *Solemnes funerales del general Obregón*, *La última semana del general Obregón entre nosotros* (ambos de 1928)[51] y *Álvaro Obregón* (1929) de Jesús Abitia.

El general Calles apenas había fundado el Partido Nacional Revolucionario (PNR) (1929) cuando este ya se encontraba financiando las filmaciones. Con las siglas PNR produjo la *Gira política del ingeniero Pascual Ortiz Rubio* (1929), mientras la Paramount filmó su viaje a Nueva York y la reacción de sus hijos al ser informados públicamente, frente a sus profesores y compañeros de universidad, sobre la elección de su padre como presidente de México. Así, *Los hijos del Ingeniero Pascual Ortiz Rubio presidente electo, en Nueva York* y *El ingeniero Pascual Ortiz Rubio presidente electo, en Nueva York* fueron los antecedentes de la *Toma de posesión del Ingeniero Pascual Ortiz Rubio como presidente de la República* (1930),[52] realizada con sonido directo.

Las filmaciones referentes a lugares y tradiciones mexicanas continuaron. Al ser el nuevo presidente de origen michoacano, no se hizo esperar una cinta con el título *Michoacán* (1930), producida por la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, y exhibida al presidente en el Castillo de Chapultepec.

50 Aurelio de los Reyes, Aurelio, *op. cit.* (2000), vol. III, p. 15.

51 *Ibid.*, pp. 80-92.

52 *Ibid.*, pp. 111-119.

Uno de los sucesos que impulsaron la expansión de la industria cinematográfica en México fue el decreto emitido en 1931 por el entonces presidente Pascual Ortiz Rubio. En este se incrementaba el porcentaje de impuesto que debían pagar los estudios de cine extranjeros por la exhibición de sus películas en México, lo que terminó por evidenciar la mínima cantidad de filmes que se realizaban en el país.[53]

Otro factor importante que marcó el rumbo del cine producido en el país fue la visita del director soviético Sergei Eisenstein para filmar *¡Que viva México!*, situación que determinó la estética que sería más tarde utilizada tanto por directores como por fotógrafos. Uno de los ejemplos más interesantes de la época fue *Así es México*, producida por Germán Camus, quien —inspirado por el trabajo de Eisenstein y la campaña nacionalista—[54] mostraba una serie de paisajes, monumentos y parte de la arquitectura de nuestro país. El camino hacia los documentales de propaganda realizados por el gobierno resultaba estrecho, pero bien cimentado.

El cine continuó su rumbo de crecimiento y consolidación en México. Con el apoyo tanto de los empresarios como de los dueños de salas, la producción creció y mantuvo un curso vacilante pero firme. Durante la década de 1920 se realizaron un total de 67 largometrajes de ficción y 19 largometrajes documentales.[55] Estas circunstancias establecieron el camino que seguiría el cine en el periodo de Lázaro Cárdenas del Río.

> Es verdad que el gobierno de Carranza intentó producir películas de propaganda nacionalista de carácter documental, pero tal esfuerzo fue precariamente realizado. Adolfo de la Huerta

---

[53] Aurelio de los Reyes, *op. cit.* (1991), pp. 117-120.

[54] *Ibid.*, pp. 85-86.

[55] Emilio García Riera, *op. cit.* (1987), p. 52.

deseó continuarlo, pero la brevedad de su mandato lo impidió, a pesar de que todo el equipo de gobierno de los presidentes Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles mostraron sensibilidad cinematográfica.[56]

Lázaro Cárdenas del Río entra a escena

Fade in. A negro, aparece a cuadro la cortinilla de la productora Eurindia Films. El metraje va de nuevo a *fade out* y se presenta el título de la película: *La transmisión pacífica del poder. El general Lázaro Cárdenas toma posesión de la presidencia de la República.*[57] El siguiente intertítulo nos indica, con letras blancas sobre un fondo negro, que es la versión oficial del Partido Nacional Revolucionario. El presidente saliente, Abelardo Rodríguez, es retratado en plano americano, y con una vista general se presenta a su gabinete. El viejo régimen revolucionario se despide ante la cámara; la nueva nación, emanada de la Revolución, se yergue en la figura de un general joven.

El Maximato[58] terminaba bajo el escrutinio de la cámara cinematográfica. Pero la película apenas daba inicio. Lázaro Cárdenas del Río se hace retratar con su esposa Amalia y su hijo Cuauhtémoc, mientras se dirige a la nación. Somos testigos de la representación simbólica del padre de la patria, quien vigila y protege al pueblo mexicano encarnado en el pequeño niño. Durante los siguientes minutos, la película muestra la transición del gobierno, el cambio de gabinete y

[56] Aurelio de los Reyes, *op. cit.* (1991), p. 93.

[57] *La transmisión pacífica del poder. El general Lázaro Cárdenas toma posesión de la presidencia de la República*, Eurindia Films, versión oficial del Partido Nacional Revolucionario (PNR), 1934, Filmoteca UNAM.

[58] Para más información, consultar Lorenzo Meyer, Rafael Segovia y Alejandra Lajous, *Los inicios de la institucionalización: la política del Maximato*, Ciudad de México, El Colegio

Cortinilla de entrada a la película *El general Lázaro Cárdenas toma posesión de la presidencia de la República*, producida por Eurindia Films y firmada como la versión oficial del PRM.

La toma de protesta del general se llevó a cabo con un lleno total. Entre vítores, los diputados accedieron a sus lugares designados; sin embargo, la ceremonia transcurrió con un protagonista rodeado de gente que, sin respetar el protocolo, se arremolinó en torno a él. Fotograma perteneciente a *Toma de protesta como presidente de la República Mexicana del general Lázaro Cárdenas del Río* (1936), Filmoteca UNAM.

la presentación de los nuevos secretarios como prólogo de la escena central.

El escenario fue el Estadio Nacional, donde se inició con los honores a la bandera y la interpretación del himno nacional mexicano. Unos minutos más tarde, Lázaro Cárdenas alzó la mano y rindió protesta; el espectador presencia el juramento del nuevo presidente entre un tumulto que lo aclama.

> Hasta ese momento, el nacionalismo cinematográfico había sido un movimiento conservador y moralista al tratar de despertar sentimientos de vínculos de defensa de la nación preservando el pasado, aferrándose a él, negando y soslayando los cambios que la Revolución había operado en la sociedad y defendiendo el orden establecido.[59]

Es el inicio del recorrido del general Cárdenas como presidente de México, pero, a la vez, de su paso como protagonista por la pantalla del cine mexicano, pues no solo su imagen, sus obras, sus ideales, sus luchas y las causas que lo distinguieron estarían presentes en los filmes de propaganda que se produjeron bajo su mandato, sino que también se construiría una estrecha y recíproca relación con el cine producido en este país. Este fue un aliado para Cárdenas, lo que se demuestra a través de una serie de iniciativas de importancia que apoyaron el desarrollo de la llamada *época de oro del cine mexicano*, cuando se presenta su desarrollo económico como industria, pero también su evolución en las temáticas, la estética y el discurso. Por tanto, entender la compleja y relevante relación

de México, 1978; Lorenzo Meyer, *El conflicto social y los gobiernos del Maximato*, Ciudad de México, El Colegio de México, 1978, y Arnaldo Córdova, *La revolución en crisis: la aventura del Maximato*, Ciudad de México, Aguilar / León y Cal Editores, 1995.

[59] Aurelio de los Reyes, *op. cit.* (1991), p. 58.

Los diputados toman sus asientos para ser testigos del juramento presidencial. *Toma de protesta como presidente de la República Mexicana del general Lázaro Cárdenas del Río* (1936), Filmoteca UNAM.

establecida entre el Ejecutivo y la incipiente industria cinematográfica en México nos puede ayudar a explicar el origen de un fenómeno único en Iberoamérica.

El 24 de octubre de 1934, a escasos diez meses de haber rendido protesta en el Estadio Nacional, el presidente Lázaro Cárdenas del Río tuvo entre sus manos el "Anteproyecto de Reformas a la Ley de Secretarías de Estado, creando el Departamento de Propaganda Social", que presentó el licenciado Carlos Soto Guevara.[60] En el documento se esbozaba uno de los mecanismos más polémicos que han existido dentro de los gabinetes presidenciales —y que sentaría las bases para futuros departamentos de información—: el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP).

En su origen, el DAPP buscaba controlar los mensajes emitidos sobre y desde el Gobierno Federal, siendo un órgano de control por medio del cual la comunicación se manejaba como una efectiva arma propagandística. El camino hacia la erección del DAPP estuvo marcado por la creciente necesidad de constituir un país que dejara atrás las rencillas revolucionarias, un país capaz de olvidar la violencia reciente y cuya población pudiera, en su conjunto, construir la nación posrevolucionaria. Para ello se requería que los ideales del pueblo mexicano tuvieran ciertas similitudes, además de construir y difundir la imagen de un México que se proyectaba hacia el futuro.

Los distintos movimientos sociales,[61] así como la Revolución mexicana, para 1934 ya habían dejado un país convulso, donde las políticas liberales parecían haber triunfado. Sin

---

[60] Magistrado presidente del Tribunal Federal de Justicia Administrativa en 1944.

[61] Sobre la Revolución mexicana se ha escrito una gran cantidad de materiales; entre los más destacados se encuentra François Xavier Guerra, *México: del antiguo régimen a la revolución*, Ciudad de México, FCE, 2003.

El filme muestra la despedida de Abelardo L. Rodríguez y su gabinete, mientras abandonan el Castillo de Chapultepec. A continuación, podemos ver al candidato electo en compañía de su esposa y su hijo en la que sería la nueva residencia presidencial de Los Pinos, desde donde dirigiría un mensaje a la nación.

Fotograma perteneciente a *Toma de protesta como presidente de la República Mexicana del general Lázaro Cárdenas del Río* (1936), Filmoteca UNAM.

embargo, para otros países y un gran número de mexicanos, el país no se había logrado constituir en una gran nación liberal debido a que la justicia social no había llegado a todos.

La imagen de la no tan lejana guerra cristera[62] no ayudaba a mejorar la visión del país en el extranjero. La presidencia de Plutarco Elías Calles y el periodo conocido como Maximato dejarían como saldo la muerte del presidente reelecto Álvaro Obregón, además de la relegación de tres presidentes por la poderosa figura del "jefe máximo de la Revolución mexicana". Esta época de inestabilidad política tendía a desaparecer con la llegada al poder del general Lázaro Cárdenas del Río, joven idealista que participó en la Revolución de manera activa, cercano y protegido de Calles, quien nunca imaginó que, ante la gran injerencia que intentó mantener sobre las decisiones relevantes para la nación y el ejercicio presidencial de Cárdenas, este le obligaría al exilio.

La llegada de Cárdenas al poder pudo haber sido tan gris como la de sus predecesores en el Maximato, pero su personalidad y las trascendentales reformas implementadas en su periodo hacen que sea recordado como el presidente más relevante de la historia moderna mexicana. Con una serie de importantes reformas sociales, políticas, culturales, educativas y económicas logró consolidar las bases de una nación moderna, progresista y liberal. Para ello, se hizo eco en los medios de comunicación a su alcance; impresos, radio y cine fueron las herramientas más relevantes dentro de su agenda, que utilizaban la propaganda con una claridad temprana no solo para Latinoamérica, sino para todos los países de habla hispana.[63]

---

62 Jean Meyer, *La Cristiada. La guerra de los cristeros*, Ciudad de México, Siglo XXI, 2005.

63 Clara Kriger, *Cine y peronismo, el Estado en escena*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.

La preocupación por la imagen cinematográfica de nuestro país era realmente una cuestión de Estado desde los inicios del cine en México. Sin embargo, no sería hasta el periodo de Cárdenas del Río cuando esta se volcaría en una producción continua de cine documental, mediante el cual se mostraba el nuevo México posrevolucionario.[64] A su llegada al poder, el general Cárdenas no era un novato en cuestión de medios; manejaba con habilidad el ámbito radiofónico gracias a la fundación de la XEFO, estación del Partido Nacional Revolucionario: "desde el inicio de su gobierno, Cárdenas usó permanentemente la radio para, a través de los famosos 'encadenamientos' de estaciones, dirigir mensajes a la población".[65] No resulta extraño que en la presidencia resaltara de manera inmediata la importancia de unir fuerzas con la industria cinematográfica (existen imágenes de Cárdenas en gira de campaña, pero sería hasta después de su elección como presidente que el cine se convirtió en un medio de promoción habitual).

Desde su gabinete surgieron los primeros indicios de la necesidad de un organismo que controlara los mensajes emanados desde el poder ejecutivo. Recordemos la relevancia de la palabra en la carrera política de Lázaro Cárdenas: sus discursos y mensajes resultaban de gran contundencia para los mexicanos, y el manejo de una imagen conocida por los ciudadanos le confirió un halo de cercanía frente a los hasta entonces inasequibles presidentes mexicanos. "Desde los comienzos de su campaña electoral Cárdenas se identificó ple-

[64] Desde la llegada del cinematógrafo a México en 1896, los presidentes habían demostrado su gusto por él. Porfirio Díaz se dejó filmar, comenzando así una tradición de eventos y desfiles donde la figura del mandatario aparecía constantemente, costumbre adoptada por sus sucesores, incluso en los tiempos de la Revolución.

[65] Fernando Mejía Barquera, "El Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (1937-1939)", *Revista Mexicana de Comunicación*, núm. 2, 1988, s. p., consultado en https://www.fundacionbuendia.org.mx/seminario/barquera2.html.

namente con las fuerzas populares, llamándolas a movilizarse y organizarse sindicalmente para luchar por sus derechos y por la justicia social".[66]

Lázaro Cárdenas del Río tomó protesta como el presidente número 12 surgido de la Revolución. Si tenemos en cuenta que tan solo habían transcurrido 23 años desde el término oficial del movimiento y que el promedio de estancia en el poder era de 1.9 años, podemos entender la inestabilidad política por la cual había pasado el país. México tenía ante sí la enorme tarea de conformarse como una gran nación. Cárdenas entendió la necesidad de crear y consolidar la imagen del México posrevolucionario moderno, autónomo y justo gracias a la unión de los mexicanos. Para ello, como en otras tantas naciones, los medios de comunicación serían su mejor herramienta.

Tzvi Medin define "la Revolución Mexicana como una revolución nacional en la que el pueblo mexicano se descubre a sí mismo".[67] Con base en esta premisa, fue durante el cardenismo cuando el pueblo se encontró con una sola imagen de sí, en la que adquirió un rostro uniforme, conformado en el seno del poder político y de la intelectualidad (quienes también concordaban con los ideales posrevolucionarios), cuidadosamente planeado y diseñado. Si bien se retomaron los "ideales mexicanos" provenientes de gobiernos anteriores, fue durante este sexenio que el proceso emprendido desde el porfiriato alcanzó su mayor plenitud; la nación mexicana se construía social, política y culturalmente, pero también cinematográficamente.[68]

---

[66] Tzvi Medin, *Ideología y praxis política de Lázaro Cárdenas*, Siglo XXI, Ciudad de México, 1973, pp. 75-76.

[67] *Ibid.*, p. 12.

[68] "Como herencia de una corriente introspectiva y nacionalista revitalizada por el proceso revolucionario, mezclada con una visión conservadora cargada de nostalgias

La Primera Guerra Mundial propició una trasformación en los mecanismos empleados por el cine para comunicar; la actividad propagandística utilizada por los dos grupos participantes generaría importantes cambios en el modo de entender y realizar el cine informativo, apurando su paso hacia la propaganda. Inglaterra organizó un Departamento de Cinematografía, cuya labor se centró en la realización de películas de ficción; anteriormente, la Oficina de Guerra había producido noticiarios y documentales. En Estados Unidos, el presidente Wilson creó en 1914 el Comité de la Información Pública, por medio del cual se controlaba la información generada en el frente; para ello contó con una división de películas, la cual estuvo a cargo de toda imagen filmada en el frente.[69]

Hacia la década de 1930, en el mundo occidental, la radio, la prensa y el cine se consagraron como los instrumentos que ilustraban y legitimaban a los distintos regímenes. Naciones como Inglaterra y Estados Unidos utilizaron la propaganda; la Revolución soviética no se podría entender sin el impacto que el cine tuvo en su desarrollo; el Nacional Socialismo Alemán, la República Española y los Nacionales, con Francisco Franco al frente, supieron hacer del cine una potente herramienta ideológica.

campiranas y muy ligadas al folklorismo del momento, durante los años veinte y treinta del siglo XX se consolidaron estos estereotipos 'mexicanos', estableciendo tanto su carácter nacional como regional. Sus características se fueron refinando y estilizando gracias al constante rejuego que tuvieron a lo largo de miles de eventos y efemérides oficialistas, a su presencia en los programas educativos posrevolucionarios, pero sobre todo a su insistente explotación en los medios de comunicación masiva". Ricardo Pérez Montfort, *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX.* Diez Ensayos, Ciudad de México, CIESAS, 2007, pp. 304-305.

69 María Antonia Paz y Julio Montero, *El cine informativo 1895-1945: creando la realidad*, Barcelona, Ariel Cine, 1999, pp. 59-60.

En 1934, Carlos Soto Guevara presentó el documento "Reformas a la Ley de Secretarías de Estado, creando el Departamento de Propaganda Social".[70] En 24 apartados enumeró las responsabilidades de un órgano que contuviera todos los esfuerzos de comunicación del gobierno mexicano. Así, en el apartado V se estableció la creación de un organismo de divulgación social. Bajo este esquema veremos que el cine aparece y se establece entre los medios que debían ser regulados y controlados por el gobierno federal, más allá de los reglamentos de censura.

> x.- Exposiciones de obras de arte de tendencia social, concursos teatrales y cinematográficos de igual índole y en general todo medio de propaganda social.
> xii.- La factura de películas de propaganda social.
> xx.- El control de los salones de cine y teatros, a fin de hacer obligatoria la exhibición de películas cinematográficas o producciones teatrales que les indique el Departamento.
> xxi.- El control de las películas nacionales y extranjeras y producciones teatrales para que no menoscaben el decoro histórico del país y sus instituciones.[71]

Esta tarea no sería sencilla, por lo que Soto Guevara estableció como encargado, para llevar a cabo esta encomienda, a prácticamente todo el aparato burocrático.

> xxiii.- Para los fines anteriores el Departamento contará como colaboradores a los maestros federales, al ejército, a la policía

70 Archivo General de la Nación (en adelante AGN), Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 545.2/33.

71 AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 545.2/33. "Anteproyecto de Reformas a la Ley Secretarías de Estado, creando el Departamento de Propaganda Social", redactado por el licenciado Carlos Soto Guevara, 1934.

> del Distrito Federal y territorio y en general, a todos los empleados de la federación.[72]

Con la creación del DAPP, la tarea de vigilancia fue llevada a cabo por funcionarios de gobierno, pero también se sumaron civiles e intelectuales, quienes, celosos del resguardo de la nación, jugaron un importante papel en la corta vida de esta institución.

Transcurrieron dos años del sexenio de Cárdenas antes de la publicación del decreto de creación del DAPP, pero esto no evitó que los trabajos desde un inicio fueran continuos. Así lo exigía la creación de un Departamento eficiente y organizado, que, si bien partía del documento creado por Guevara, buscó otras fuentes para su construcción y posterior puesta en marcha.

Cine y propaganda en los primeros años del sexenio cardenista

Desde la llegada de Cárdenas del Río a la silla presidencial se llevaron a cabo actividades relacionadas con el cine. Las solicitudes para la resolución de problemas, la creación de trabajos y el apoyo de proyectos relacionados con este medio sucedieron de manera inmediata; algunas de ellas respondían a las propias necesidades de la industria cinematográfica, que se desarrollaba rápidamente. No resulta extraño que uno de los primeros ingenieros de sonido del país, grabador eléctrico de sonido, de apellido Díaz y Aguado, solicitara una audiencia en la cual propuso el impulso y mejoramiento de la industria del sonido cinematográfico a nivel nacional; al entender las posibilidades del cine sonoro tanto en lo económico como

---

72 *Idem.*

Durante su gira como candidato, la imagen de Cárdenas había sido ampliamente promovida por medios como el cine y la radio. Según puede observarse, el uso de su imagen se convirtió en un referente del cine de propaganda de la época. *Toma de protesta como presidente de la República Mexicana del general Lázaro Cárdenas del Río* (1936), Filmoteca UNAM.

en lo político, se ofrecía su posible utilización en la realización de propaganda.[73]

Fueron muchos quienes se acercaron al gobierno de Cárdenas buscando apoyo para el "desarrollo del cine en México" o la realización de la gran "película nacionalista".[74] Francisco Ramírez, de Ultra Cinema, presentó al gobierno mexicano dos proyectos que, proclamaba, "se refieren al plan de difusión de ideas que se ha servido usted implantar por medio del cine sonoro". Proponía la realización de una serie de diez proyectos fílmicos: el primero debería llevar por título "La canción del maíz", cuya trama se desarrollaría en el Michoacán de 1895 y tendría a obreros y campesinos como tema central. El segundo se llamaría "Ansias de libertad" y se ubicaría de nuevo en el estado natal de Cárdenas durante el año de 1905; la historia giraría en torno a una conspiración en contra del gobierno de Porfirio Díaz. La tercera entrega se llamaría "Despertar", la cual tendría como marco el año de 1910 y como escenario "toda" la República; trataría sobre quienes llevaron la noticia del levantamiento revolucionario por el país. La cuarta entrega trataría acerca de los reaccionarios abusando de la bondad del presidente mártir ("La Decena Trágica") y tendría como título "Aves de presa".

De las diez películas que planteaba el proyecto, las tres últimas retratarían la llegada de Cárdenas al poder, con el emblemático nombre de "Plenitud"; la novena, sin título, hablaría sobre la creación de los sindicatos y, finalmente, "Patria nueva", que daría inicio en 1940, mostraría la etapa de las cooperativas que ya se habían consolidado.[75]

---

[73] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 523.3/50, 19 de abril de 1934.

[74] El mundo tenía como antecedente el éxito y la belleza de las películas de Sergei Eisenstein: *La huelga* (1924), *El acorazado Potemkin* (1925), *Octubre* (1929).

[75] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 523.3/6, 12 de abril de 1935.

Ninguna de las películas se realizó, aunque es evidente el gran interés que existía en representar fílmicamente el momento histórico en el que daba inicio el cardenismo.

> Cárdenas entró en un estrecho contacto con el pueblo y laboró por elevarlo a un nivel de acción decisiva dentro del marco del acontecer nacional, queriendo, llegado el momento de la confrontación con las instituciones que monopolizaban la representación de la Revolución, contar a su lado con el pueblo revolucionario.[76]

Lo anterior sería posible documentando "la consolidación de la Nación posrevolucionaria y mostrar las imágenes de su desarrollo, su riqueza natural y cultural, así como los beneficios obtenidos gracias a la lucha revolucionaria".[77] Para ello, se haría uso de la producción cinematográfica en nuestro país, la cual hasta ese momento había tenido un desarrollo irregular.

Cárdenas estaba al tanto de la industria y sus alcances; su relación con Cinematográfica CLASA sería tan solo una muestra. A lo largo de su presidencia recibió informes sobre las compañías productoras y distribuidoras, y mantuvo amistad con algunos directores importantes, como Miguel Contreras Torres; además, su hija Alicia fue esposa del actor Abel Salazar[78] durante un breve periodo. De la misma ma-

---

[76] Tzvi Medin, *op. cit.*, p. 76.

[77] *Idem.*

[78] Actor, director y guionista mexicano nacido en la Ciudad de México (1917-1995). Debutó como actor en *La casa del rencor* (Gilberto Martínez Solares, 1941). Su primer papel importante fue en *El Conde de Montecristo* (Urueta, 1941). Fue actor en más de 90 películas; entre ellas destacan *Los tres García* (Ismael Rodríguez, 1946), *Vuelven los García* (Rodríguez, 1946), *Mi madre adorada / Madre adorada / Mamá Lolita* (Cardona,

nera, Cárdenas acudió a estrenos, presenció funciones privadas en la Residencia Oficial y escribió cartas con comentarios personales y opiniones a directores y productores de películas de su agrado. Por ello no sorprende que de manera constante apoyara financieramente a la industria del cine y que, a la vez, hiciera uso de ella.

El impulso se realizó por medio de aportaciones económicas, así como contratos entre el gobierno y las productoras. Los apoyos no eran pequeños y se dieron en distintas ocasiones; el primer acuerdo de la Secretaría de Economía Nacional para refaccionar a la industria cinematográfica trabajó con la suma de dos millones de pesos en 1935,[79] cantidad generosa que no ocultaba, a decir de Soto Guevara, que una "industria podrá servir como poderoso medio de propaganda a la causa de la revolución y de nuestras instituciones".

1948), *Yo fui una callejera* (Rodríguez, 1951), *El vampiro* (Méndez, 1957), *El ataúd del vampiro* (Méndez, 1957), *La maldición de la Llorona* (1961) y *El otro* (Ripstein, 1984).

[79] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 545.2/33. Carta del Lic. Carlos Soto Guevara, magistrado del Tribunal Superior de Justicia, dirigida al Lic. Luis Soto Rodríguez, secretario particular del presidente Lázaro Cárdenas del Río, fechada el 27 de agosto de 1935.

III. EL DEPARTAMENTO AUTÓNOMO DE PRENSA Y PUBLICIDAD

Los antecedentes del DAPP: la Dirección de Publicidad y Propaganda

El 17 de agosto de 1936 se creó por acuerdo presidencial la Dirección de Publicidad y Propaganda. Esta formó parte de la Secretaría de Gobernación y tuvo bajo su responsabilidad "coordinar e intensificar la propaganda de las diversas Secretarías de Estado y Departamento",[1] ya fuera en el interior o en el exterior del país.

> Se requiere un conjunto de órganos de publicidad y propaganda coordinados bajo una dirección única e intensamente aplicados a realizar una obra continua de difusión de hechos y doctrinas que provoque la colaboración de todos los sectores sociales en el interior del país, y que dé a conocer en el exterior la verdadera situación de México y haga entender la justicia de los postulados revolucionarios.[2]

El reglamento de la Dirección de Publicidad y Propaganda establecía la producción de propaganda oficial, la administración de los distintos órganos periodísticos encargados de emitir cualquier información oficial, el control de las diversas publicaciones gubernamentales, la propaganda radiofónica, la producción de diversos impresos —como carteles y folletos (gracias al control de los Talleres Gráficos de la Nación)—, la supervisión de los filmes destinados a exhibirse comercial-

[1] *El Nacional*, 18 de agosto de 1936, primera plana.

[2] *Ibid.*, p. 8.

Cortinilla de entrada del DAPP. Es interesante observar que los elementos gráficos eran de relevancia en las producciones del DAPP, por lo cual hemos podido distinguir distintos tipos de cortinillas de entrada y de salida, subtítulos, así como textos integrados a algunos de los materiales fílmicos.

mente y la realización de películas tanto informativas como de propaganda.[3]

> El desarrollo de un programa definido de gobierno requiere de un conjunto de órganos de publicidad y propaganda coordinados bajo una sola dirección y aplicados a realizar una obra continua de difusión de hechos y doctrinas en la mente pública; así, todo gobierno que no se limite a cuidar el orden, sino que además ejerza funciones definidas que tiendan a fomentar la potencialidad económica del país, así como a fijar conceptos de ética colectiva, debe disponer de un mecanismo adecuado para actuar sobre la atención pública nacional y extranjera.
>
> La propaganda de los principios en que se ha fundado la acción gubernativa, por falta de una organización determinada, se ha desarrollado más bien inconexamente y con un fin propiamente expositivo, pero sin obedecer a un propósito general del Estado.
>
> Designios tan trascendentales como la unificación de la clase campesina han sido tomados a su cargo por el Ejecutivo, a sabiendas de que se requieren una enérgica propaganda en el terreno de los principios y una sostenida campaña educativa en las masas, que sólo pueden realizarse a través de una coordinada difusión de hechos y doctrinas.[4]

De esta manera se establecieron los principios sobre los que se cimentó el trabajo del Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad. La Dirección y el Departamento se gestaron antes del inicio de la presidencia de Cárdenas. Aunque bajo

[3] Reglamento emitido por Palacio Nacional el 10 de agosto de 1936 y firmado por el presidente Lázaro Cárdenas.

[4] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 545.2/33. Copia del proyecto dirigido a la H. Cámara de Diputados por el general Cárdenas.

su mandato se buscaba una finalidad precisa, los intentos previos al decreto de creación del DAPP resultaban, en cierta medida, confusos y desordenados en sus funciones y su organigrama.

La necesidad de generar este departamento hizo que el círculo cercano a Cárdenas se informara del trabajo realizado por quienes hasta ese momento habían logrado la propaganda nacionalista de mayor efectividad: el Ministerio del Reich para Esclarecimiento Popular y Propaganda, comandado por Joseph Goebbels.

El modelo de comunicación alemán y la conformación del DAPP

Los orígenes del DAPP se remiten al año de 1933, durante la convención del Partido Nacional Revolucionario que se realizó en Querétaro.[5] Un grupo de delegados estableció la necesidad de organizar la propaganda oficial para que estuviera en condiciones de defender de manera eficiente el prestigio económico y social de la Revolución. A la vez, se planteaba que la entidad propuesta para esta tarea procurara también unificar la acción de todas las fuerzas vivas del país, cuya cooperación consideraban indispensable para convertir en realidad el "Plan Sexenal" adoptado por su candidato a la presidencia de la República, Lázaro Cárdenas.[6]

[5] Del 3 al 6 de diciembre de 1933 se llevó a cabo la Convención Nacional del Partido Nacional Revolucionario (PNR), en la ciudad de Querétaro. En ella Lázaro Cárdenas del Río sería nombrado candidato a la presidencia de México, para la cual se presentaba como único precandidato, ya que las adhesiones a su candidatura fueron unánimes; véase M. Zúñiga Aguilar Manuel, "Partido Nacional Revolucionario (PNR). Método y práctica en la selección de candidatos a puestos de elección popular (1929-1938)", *Estudios Políticos*, núm. 24, septiembre-diciembre de 2011, pp. 33-53.

[6] AGN, C82, exp. 22, p. 1.

Por primera y única vez es registrado un contingente del DAPP marchando. *Desfile del 20 de noviembre de 1937*, DAPP, Filmoteca UNAM (dirección de Gregorio Castillo; fotografía de Manuel Álvarez Bravo).

Desfile del 20 de noviembre de 1937, DAPP, Filmoteca UNAM (dirección de Gregorio Castillo; fotografía de Manuel Álvarez Bravo).

Los diversos intentos por establecer un programa de propaganda eficiente generaron la necesidad de realizar una extensa investigación sobre las oficinas de comunicación y sus funciones en otros países. Con esto en la mira, la Secretaría de Relaciones Exteriores escribió a distintas naciones con el fin de que los representantes mexicanos colaboraran en el fortalecimiento del Departamento mediante la obtención de información valiosa.

Después de la fundación del DAPP, el gobierno mexicano creó un expediente que contenía documentos referentes a la investigación previa y paralela al inicio de las actividades del Departamento, como la visita al Ministerio de Propaganda Alemán y una traducción del *Diario Oficial del Reich*, editado en Berlín el 17 de marzo de 1933, el cual incluye el Decreto de Creación del Ministerio del Reich para la Ilustración del Pueblo y Propaganda [*Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda*].

Para el enviado por el gobierno mexicano, el documento mencionado deja claro que una oficina de comunicación puede ser tan relevante o más que un ejército, pero también reconoce que el modelo alemán en "términos generales es inadaptable a nuestra ideología (la mexicana) [por] basarse en una disciplina obligada y tener por objeto administrar el pensamiento de un gran pueblo que no tiene más voluntad que las de los que políticamente los dirigen". Pero no todo podía ser negativo; en el informe se exponen puntos aprovechables: "en todo esfuerzo constructivo hay algo aprovechable".[7]

Con la finalidad de consolidar la oficina de comunicación en México se visitó el Ministerio de Propaganda Alemán meses antes de la promulgación del decreto que dio origen

---

[7] *Ibid.*, p. 2.

al DAPP. La visita al edificio situado al este de Berlín, en la Wilhelmsplatz 8/9, que fuera la sede principal del Ministerio Alemán de Propaganda,[8] ocurrió en compañía de diversos periodistas, de quienes no se especifica la procedencia.

El grupo fue recibido por el doctor Dürr, consejero superior del gobierno y consejero de prensa a disposición del ministro Goebbels, quien explicó cómo se encontraba constituido el ministerio,[9] el cual había surgido de la unión de los antiguos organismos de propaganda del Partido Nacional Socialista. También comentó que el ministerio tenía bajo su mando los trámites relacionados con educación, propaganda, cuestiones de población, política gubernamental y reconstrucción ideológica de la nación, y se guiaba por la misión de ejercer influencia moral para que fueran aceptadas por el público las leyes y los asuntos políticos que interesaban al Estado, a la cultura y a la economía.

Un documento describe cada una de las funciones del ministerio, así como quién las encabeza. El ministerio alemán se dividía en cuatro departamentos principales: Presupuesto, Personal, Derecho Legislativo y Propaganda. Este último comprendía lo relacionado a exposiciones, conferencias, carteles, prospectos y folletos, fotografías y películas, realización de *meetings*, envío de delegaciones propagandísticas,[10] organización técnica y artística de festivales y actividades deportivas.

El Departamento de Propaganda se dividía, a su vez, en los siguientes apartados: Radio, Prensa, Teatro, Cinematografía, Servicio Exterior, Literatura, Arte, Música y Cine-

---

[8] *Idem.*

[9] Formalmente creado el 13 de marzo de 1933.

[10] Lo cual sería replicado por el gobierno de Cárdenas, como lo veremos más adelante.

17

- 7 - Número-6 Informe Especial por FEBRERO de 1937

ORGANIZACION DEL MINISTERIO ALEMAN DE PROPAGANDA

Antecedentes Sobre la Creación de Nuestro Departamento

Fué a fines de 1933, durante los dias de la Convención convocada en Querétaro por el P.N.R., cuando un grupo de Delegados sugerimos la conveniencia de dar una organización única a la propaganda oficial, para ponerla en condiciones de defender en forma eficiente el prestigio económico y social de la revolución, procurándose al mismo tiempo unificar la acción de todas las fuerzas vivas del país, cuya cooperación considerábamos indispensable para convertir en realidad el "Plan Sexenal" adoptado por nuestro candidato, el actual Jefe del Ejecutivo.

La prensa recibida recientemente trae la noticia de la creación del "Departamento Autónomo de Publicidad y Propaganda", concretando la exposición de motivos que sirvieron de base al Señor Presidente para instituir dicha nueva dependencia gubernamental, en la forma siguiente:

"Tendrá por objeto desarrollar un programa definido mediante un conjunto de órganos de publicidad y propaganda, combinados bajo una sola dirección y aplicados a realizar una obra continua de difusión de hechos y doctrinas en la mente pública".

Comentando tal acuerdo, algunos periódicos hacen observar que México se propone poner las bases para crear posteriormente un organismo igual o parecido al Ministerio Alemán de Propaganda. Suponiendo que en nuestro país se deduce la importan-

Informe presentado en 1937 por Alfonso Guerra, cónsul general de México en Hamburgo. AGN, C28, exp. 22, p. 7.

matografía. El último comprendía la legislación sobre todos los asuntos relacionados con el cinematógrafo en general: la proyección de películas, la censura cinematográfica, la industria y las revistas semanales relacionadas con este ámbito, el control y la revisión de filmes.[11] Respecto a la revisión de películas, se hacían pasar por dicha comisión tanto películas nacionales como extranjeras, y se dividían en revisión primaria y revisión superior; con base en esta última se decidía según los reclamos establecidos en la revisión primaria. Ante lo anterior, se ofrecían "deducciones aplicables a nuestro medio".[12]

El informe reseñado fue remitido en febrero de 1937 por Alfonso Guerra, cónsul general de México en Hamburgo, y despertó el interés de Agustín Arroyo Ch., pues en el transcurso del mismo año fueron enviados oficios a distintos países, todos ellos con el fin de plantear preguntas sobre los modelos de comunicación en distintos países. En el expediente perteneciente al DAPP con el folio 101/7, archivado en julio de 1937, podemos encontrar los oficios enviados al ministro de México en la legación de París, Francia, así como a los ministros de México en Valencia (que se encontraba bajo el mando de los republicanos en plena Guerra Civil española, situación que no ayudó al proceso de investigación por parte del ministro mexicano),[13] Italia, Inglaterra, Checoslovaquia,

11 AGN, C82, exp. 22, p. 7. Expediente emitido por el Consulado General de México en Hamburgo en febrero de 1937.

12 *Idem.*

13 AGN, C82, exp. 22. La nota, a diferencia de las otras, está firmada por Agustín Arroyo Ch. y fue emitida por cable el 8 de julio de 1937. En ese momento la Guerra Civil española se encontraba en curso y el gobierno cardenista apoyaba a la República Española, que todavía mantenía Valencia bajo su territorio para ese entonces. Cabe resaltar que existió una relación documentada entre Laya Films y el gobierno mexicano, de manera que se enviaron ocho películas de esa productora para su exhibición en México. Los estudios de Laya Films fueron inaugurados el 23 de enero de 1937 en Barcelona, y es-

Estados Unidos y Alemania.[14] Las solicitudes de información fueron realizadas por Agustín Arroyo Ch. al secretario de Relaciones Exteriores.[15] Las distintas respuestas llegaron por medio de misivas dirigidas al jefe del DAPP.

tuvieron a cargo de la Generalitat de Cataluña; el organismo tenía como fin la "edición y divulgación de películas sociales, culturales y reportajes de actualidad", destacando la "importancia del cinema como vehículo de la moderna pedagogía". Su primera película corta fue *Un día en la guerra en el frente de Aragón* (1936), editada a partir de materiales de distintos camarógrafos. Pero la guerra no sería el único tema; hubo otros referentes a la cultura catalana (*Alfareros*). Títulos referidos al trabajo realizado por la Generalitat (*Escuelas nuevas*, *Repoblación forestal y Regadío*, *El vino*) aparecieron junto a otros tan devastadores como *Cataluña Mártir* (1938). Se produjo el noticiario *Laya Films*, realizado entre enero de 1936 y marzo de 1937, que sirvió como antecedente a España al día, producido en las dos lenguas (catalán y castellano). Este noticiario se produjo de manera conjunta por Laya Films y Films Popular, relacionados con el Partido Comunista Español. Finalmente sería producido completamente por Laya Films en mayo de 1937 y hasta la desaparición de la empresa en enero de 1939, cuando la guerra ya había sido perdida. Esta empresa recurrió al doblaje de sus producciones al francés y al inglés, así como al envío de estos a otros países, entre ellos México. Para 1938 tenía en su poder un archivo de 90 000 metros constituido por materiales propios, así como más de 130 000 copias de estos para distribución. Se han contabilizado alrededor de 135 películas producidas por Laya Films en el transcurso de dos años y medio; de estas, 27 fueron documentales y 108 noticieros, de los cuales solo se conservan 45 títulos. Véanse *La Vanguardia*, Barcelona, España, domingo 24 de enero de 1937, p. 4; Alfonso del Amo (ed.), *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*, Madrid, Cátedra, 1996. p. 31 (Filmoteca Española); Magí Crusells, *La guerra civil española: cine y propaganda*, Barcelona, Ariel Cine, 2000, y Carlos Fernández Cuenca, *La guerra de España y el cine*, vol. II, Madrid, Editora Nacional, 1972, pp. 98-99.

14 "El Departamento Autónomo de Publicidad y Propaganda en el oficio número 9023 [...] dice a esta Secretaría [de Relaciones Exteriores] lo siguiente: Mucho estimaré a usted sea bien servido de obtener para esta dependencia del ejecutivo, por conducto de nuestra legación en Berlín, Alemania, datos relacionados con la organización y funcionamiento del Departamento Publicitario de dicho país, así como las publicaciones, carteles y demás material de propaganda [de] que el mismo se valga para desempeñar las labores de su cometido, obteniendo de ser posible, algunas colecciones". AGN, exp. 81352/22, firmado por Ernesto Hidalgo oficial mayor, con copia al jefe del DAPP.

15 AGN, C82, exp. 22, 9 de julio de 1937.

> El gobierno norteamericano no tiene ninguna dependencia dedicada especialmente a fines de publicidad y propaganda. Cada una de las dependencias del Ejecutivo tiene una oficina de prensa [...] la propaganda se hace directamente por cada uno de esos organismos, pero, por su misma índole, no encierra interés especial desde el punto de vista ideológico, ya que se refiere únicamente a la educación del público, para una mejor realización de los fines particulares de cada uno de ellos.[16]

Las legaciones en la ciudad de Praga, en la antigua Checoslovaquia, e Inglaterra contestaron que no contaban con un solo organismo que se hiciera cargo de la propaganda referente al país. En cambio, los alemanes no solo contaban con el Ministerio de Propaganda, sino que se sentían orgullosos de mostrarlo.

Es necesario cuestionar la influencia del Estado alemán en la conformación del DAPP. Si partimos únicamente de las coincidencias en los estatutos y funciones de los departamentos, podríamos darnos cuenta de que existió algo más que una simple admiración por el trabajo desempeñado por Goebbels. Si bien surgieron fuertes críticas, desde el mismo PNR se había planteado, incluso antes de la llegada al poder de Cárdenas, la necesidad de un organismo con estas características, que tuviera como modelo al Ministerio de Propaganda alemán.

A partir de la investigación documental, queda claro que existió una búsqueda en distintos países con el fin de conformar un departamento de propaganda efectivo, siendo el alemán el de mayor eficacia en ese momento histórico. Investigadores como la argentina Clara Kriger han documentado

---

[16] AGN, C82, exp. 22, 16 de agosto de 1937.

y analizado la cercanía del gobierno alemán con personajes relacionados con el gobierno argentino y el brasileño, lo que muestra un interés de ambas partes.[17]

Para la década de 1930 ya se había confirmado el potencial del cinematógrafo como herramienta propagandística; la Revolución rusa y la Gran Guerra se convirtieron en los detonadores de la explotación del medio con dichos propósitos. La naciente Unión Soviética y la Italia de Mussolini hicieron del cinematógrafo su aliado, al igual que los republicanos españoles.[18]

La Segunda Guerra Mundial convirtió el cine en algo más que una diversión pública o un negocio lucrativo: lo reconoció como el medio de comunicación ideal para que los gobernantes buscaran más que solo tener un registro de sí mismos. Su eficacia como medio de propaganda llevaría a que, en algunos casos, el cinematógrafo se convirtiera en un arma de guerra o en la herramienta perfecta para llevar a cabo un plan de adoctrinamiento; el caso más conocido es el referente al Ministerio del Reich para la Ilustración Pública y Propaganda, en el cual el cine ocuparía un lugar preponderante.

> DEPARTAMENTO V (cinematografía). Está a cargo de un consejero ministerial y de siete subjefes que atienden las secciones que a continuación se indican: legislación sobre proyección de películas, censura cinematográfica, industria ci-

[17] Clara Kriger, *Cine y peronismo. El Estado en escena*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.

[18] F. Herrera León, "México y el Instituto Internacional de Cinematografía Educativa, 1927-1937", *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea*, núm. 36, julio-diciembre, 2008. En 1927 fue creado el Instituto Internacional de Cinematografía Educativa de Roma, con el que participaría México a través de la Comisión Mexicana de Cooperación Intelectual.

> nematográfica, revistas cinematográficas semanales, control y revisión de las películas, asuntos en general relacionados al cinematógrafo.[19]

Al realizar una lectura cuidadosa de los distintos documentos alrededor del decreto promulgado, es evidente la gran influencia que ejerce en su estructura la del ministerio alemán. Además, hay muchas coincidencias y similitudes en cuanto a estructura y las asignaciones que aparecen en este y en el posterior decreto de formación del DAPP, lejos del desorganizado intento presentado por Soto Guevara.[20]

El gobierno del Reich se constituyó en gran parte gracias al apoyo de la propaganda realizada incluso antes de que Hitler se convirtiera en ministro. En los gobiernos alemán y mexicano se puntualizó la necesidad de una política uniforme en todo su territorio. Los alemanes buscaban, pues,

> [el] esclarecimiento popular y de la propaganda entre la población respecto a la política del gobierno del Reich y la reconstrucción nacional de Alemania, en especial todos los tópicos referentes a ejercer influencia espiritual en la nación, la pro-

---

19 AGN, C82, exp. 22. Expediente emitido por el Consulado General de México en Hamburgo en febrero de 1937.

20 En su tesis doctoral, titulada "Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP): la experiencia del Estado cardenista en políticas estatales de comunicación", Rafael López González hace referencia a dicho documento; sin embargo, al no estar disponibles otras fuentes, el autor desestima su importancia: "En realidad no se conocía al detalle la organización operativa de la propaganda de los 'regímenes totalitarios', y había pocas referencias de las estructuras de propaganda de las 'democracias'". Rafael López González, "Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad…", tesis de licenciatura, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, 2002; AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 545.2/33. Ministerio del Reich para esclarecimiento popular [ilustración pública] y propaganda, Berlín.

paganda en pro del Estado, de la cultura y de la economía, así como la información al público nacional y extranjero.[21]

La creación del Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP)

El 18 de agosto de 1936, *El Nacional* anunciaba en su primera plana la creación de una Dirección de Publicidad y Propaganda,[22] la cual, por acuerdo del presidente, se anexaba a la Secretaría de Gobernación. El escrito explicaba la necesidad de establecer un órgano único, capaz de tener continuidad y trabajar intensamente, con el fin de que los diversos sectores sociales del país se involucraran y se diera a conocer

> [...] en el exterior la verdadera situación de México y haga entender la justicia de los postulados revolucionarios, al mismo tiempo que contrarreste eficazmente las campañas de falsedades y ataques injustificables que a nuestra patria y a su gobierno se dirigen a veces por individuos o grupos interesados en acarrearle desprestigio.[23]

Desde la creación de la Dirección de Publicidad y Propaganda (DPP), se delinearon los principales intereses del organismo que después constituiría el DAPP. Explicados en 16 apartados, estos se repetirían casi textualmente en el decreto de su creación, con excepción del apartado XIV, que dejaría bajo la jurisdicción del DAPP al Archivo General de la Nación. Así

21 AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 545.2/33. Copia del proyecto dirigido a la H. Cámara de Diputados por el General Cárdenas.

22 Francisco Hernández Lomelí, "Las oficinas de comunicación social en México", Comunicación y Sociedad, núm. 25-26, septiembre de 1995-abril de 1996, p. 59.

23 El Nacional, 10 de agosto de 1936, primera plana.

FORMA C. G. 2

DEPENDENCIA

SECCION

MESA

NUMERO DEL OFICIO

EXPEDIENTE

PODER EJECUTIVO FEDERAL MEXICO D.F.

SECRETARIA DE GOBERNACION

ASUNTO:

C O P I A.

545.2/33

CC. SECRETARIOS DE LA H. CAMARA DE DIPUTADOS.
P R E S E N T E S

El desarrollo de un programa definido de gobierno requiere un conjunto de órganos de publicidad y propaganda coordinados bajo una sola dirección y aplicados a realizar una obra continua de difusión de hechos y doctrinas en la mente pública; así, todo gobierno que no se limite a cuidar el orden, sino que además ejerza funciones definidas que tiendan a fomentar la potencialidad económica del país, así como a fijar conceptos de ética colectiva, debe disponer de un mecanismo adecuado para actuar sobre la atención pública nacional y extranjera.

Hasta aquí, la propaganda de los principios en que se ha fundado la acción gubernativa, por falta de una organización determinada, se ha desarrollado más bien inconexamente y con un fin propiamente expositivo, pero sin obedecer a un propósito general del Estado.

En la actualidad, los métodos gubernativos están condicionados por la existencia de un Programa de Gobierno en cuyas diversas fases de ejecución colaboran con el Presidente de la República no sólo las dependencias oficiales del Ejecutivo, sino también los demás Poderes de la Unión y las autoridades locales y municipales de todo el país. El Partido Nacional Revolucionario y las comunidades, mismas, tienen asignado un capítulo de obras por realizar, que representa parte importante del aporte privado a las tareas del Poder Público.

Designios tan trascendentales como la unificación de la clase campesina han sido tomados a su cargo por el Ejecutivo, a sabiendas de que requieren una enérgica propaganda en el terreno de los principios y una sostenida campaña educativa en las masas, que sólo pueden realizarse a través de una coordinada difusión de hechos y doctrinas.

AL CONTESTAR ESTE OFICIO, CÍTENSE LOS DATOS CONTENIDOS EN EL CUADRO DEL ANGULO SUPERIOR DERECHO.

Copia del decreto de creación del Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad. AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 545.2/33.

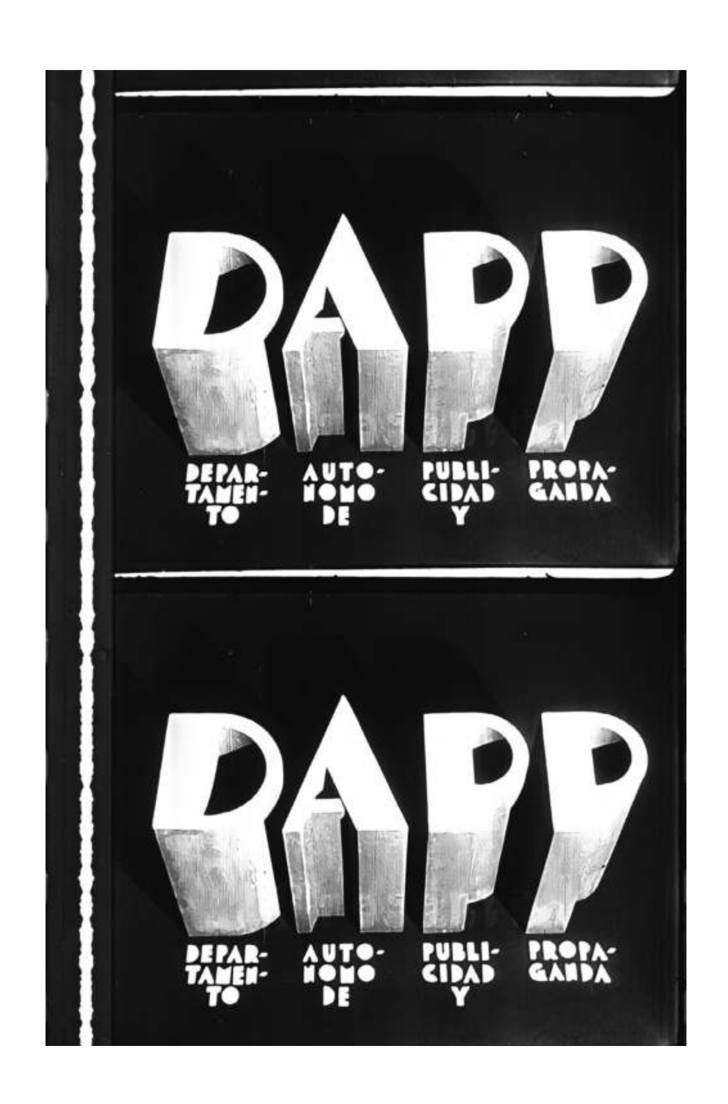
pues, bastarían solo cuatro meses para que aquella Dirección de Publicidad y Propaganda pasara a ser, por medio de otro decreto, un *departamento autónomo*, lo cual representaba mayor presupuesto, una comunicación directa con el presidente y un mayor poder en el ejercicio de sus responsabilidades.

Pero la inicial DPP significó para el gobierno de Cárdenas un termómetro ante los medios de comunicación, la prensa, la radio, las distribuidoras y salones de cine, así como empresarios y periodistas, quienes ya habían externado algunas dudas, al igual que los intelectuales y artistas que, en algunos casos, se unirían al Departamento como colaboradores. Más que un antecedente, la DPP funcionó como un programa piloto que, al comprobar su eficacia, fue puesto en práctica con todos sus alcances.

Podemos intuir que al momento de ser presentada la DPP ya se trabajaba en el borrador del decreto que estaba por expedirse el último día de diciembre de 1936, con el cual se daba vida al DAPP.

> Es imperativo abrir una sola fuente de información autorizada, de propaganda ideológica, de publicidad dirigida a fines previstos, manteniéndola en contacto con todos los sectores sociales que forman el pueblo mexicano y con los grandes vehículos de la difusión mundial; para ello es preciso obtener en concurso de los nuevos medios de difusión que el progreso de la técnica va creando, tales como el cinematógrafo y el radio, cuya aplicación a los fines que he señalado es tan útil, como es contrario al interés social su aprovechamiento para propagar doctrinas retrógradas y falsear los hechos.[24]

[24] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 545.2/33. Copia del proyecto dirigido a la H. Cámara de Diputados por el general Cárdenas.



Una de las cortinillas de entrada utilizadas por el DAPP.

El gobierno de Cárdenas invirtió en propaganda desde sus inicios. El año anterior a la creación del DAPP, los gastos en este rubro ascendían a un millón de pesos en publicaciones oficiales, siendo la Secretaría de Educación la que se veía más beneficiada, al recibir 572 000 pesos, además de partidas en gastos de propaganda cercanas a los 300 000 pesos.[25]

Para la creación del DAPP se dispuso de los recursos de otras dependencias, especialmente de la Secretaría de Educación.

Listado de dependencias y recursos otorgados para la creación del DAPP[26]

DEPENDENCIAS	REDUCCIÓN	AMPLIACIÓN
Gobernación	262 196.00	16 212.00
Relaciones	250 232.00	12 000.00
Hacienda	56 214.00	6 000.00
Guerra	121 000.00	6 000.00
Agricultura	226 429.00	15 000.00
Comunicaciones	26 000.00	
Económica	235 437.00	6 000.00
Educación	606 836.57	66 420.00
Salubridad	298 963.80	6 000.00
Trabajo	10 669.00	
Agrario	60 000.00	

[25] AGN, Dirección General de Egresos, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1936, hoja 3.

[26] Tabla extraída de AGN, Dirección General de Egresos, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1936, hoja 3.

DEPENDENCIAS	REDUCCIÓN	AMPLIACIÓN
Forestal	30 980.00	
Procuraduría	2 200.00	
Asuntos Indígenas	5 000.00	
Educación Física	25 000.00	
Publicaciones	100 000.00	
Sumas	2 317 157.37	133 632.00
Diferencia	2 183 525.37	
Depto. de Bibliotecas de la S[ecretaría] de E[ducación]	338 450.00	14 237.00
Diferencia	324 213.00	
Total de recursos obtenidos para la creación del DAPP	2 507 738.37	

El total anterior representó el importe íntegro del nuevo ramo número XIX, correspondiente a la Dirección de Publicidad y Propaganda.[27] La creación del organismo nunca se planteó como un experimento,[28] ya que recibiría un mayor monto en comparación con lo ejercido anteriormente en diferentes ramos, lo cual, en palabras del presidente, había resultado, en su momento, "en medio de un gran desorden y con gastos crecidísimos",[29] al no encontrarse centralizados ni el ejercicio económico ni la producción de publicidad y propaganda.

Cárdenas y su gabinete eran conscientes de las aportaciones que podían hacer los medios de comunicación al idea-

27 AGN, Fondo DGI, exp. 81523/1, enero de 1937.

28 AGN, Dirección General de Egresos, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1936, hoja 3.

29 *Ibid.*, hoja 1.

rio de la nación revolucionaria. Crear información y, a su vez, controlar la que se generaba desde el propio gobierno requería una férrea estructura, pero ayudaba a que el discurso de la nación no se desvirtuara ni sufriera interpretaciones erróneas; de esta manera, el DAPP servía como un órgano de control capaz de ejercer como "una sola voz": la voz del presidente.

> Las diferentes medidas económicas tomadas para lograr los fines postulados por el gobierno cardenista tenían, casi todas, el denominador común de la iniciativa e intervención gubernamentales. Esto evidentemente se hallaba acorde con el principio básico del Plan Sexenal, estipulado claramente por la Comisión Dictaminadora del mismo al fijar que el Estado mexicano debía asumir y mantener una política de intervención reguladora de las actividades de la vida nacional.[30]

El 25 de diciembre de 1936 se creó el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad. El decreto que le dio origen entró en vigor el 1.º de enero de 1937. En él se otorgaban al DAPP, entre otras, las siguientes responsabilidades:[31]

> I.- Publicidad y propaganda oficiales.
> II.- Dirección y administración de las publicaciones periódicas dedicadas a realizar la publicidad y propaganda, especial o general, de las dependencias del ejecutivo; así como la dirección y administración de los nuevos órganos periodísticos que se considere necesario editar.[32]

---

[30] Tzvi Medin, *op. cit.*, p. 114.

[31] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 545.2/33. Copia del decreto de creación del DAPP emitido por el General Cárdenas el 25 de diciembre de 1936.

[32] *Idem.*

El Departamento se dividiría en varios rubros. En primer lugar, se establecería la Oficina de Información General, encargada de generar la información oficial que se enviaba a la prensa nacional y extranjera, a las agencias cablegráficas e informativas, a las autoridades civiles y militares, así como a los representantes de México en el extranjero. Esta oficina contaría con personal conocido como comisionados, quienes diariamente visitarían las secretarías particulares de los diversos ramos del Ejecutivo federal, recogerían la información —responsabilidad del jefe de cada oficina— que, una vez revisada y autorizada, se proporcionaría a las empresas periodísticas por medio de un boletín.[33]

Generar información no era su única función. La Oficina de Información tendría a su cargo las rectificaciones pertinentes de las noticias semioficiales que se emitieran por conducto distinto al del Departamento.[34] De este modo, cualquier noticia o información emitida por alguna instancia de gobierno que no fuera autorizada previamente podía ser corregida por el DAPP. El control de la información era parte del gobierno cardenista; esto quedó registrado en los reglamentos del DAPP. Si su práctica se llevó a cabo o no, lo veremos más adelante. Al reconstruir a la nación mexicana, el general Cárdenas no dudó en mostrar su músculo militar.

Por su parte, la tercera oficina de importancia sería la Oficina Técnica, que estaba planteada para llevar una mayor responsabilidad; su función principal consistía en "coordinar ideológica y sistemáticamente cuanto deba ser objeto de

---

33 AGN, Fondo DGI, exp. 81523/1. "Principales Funciones Encomendadas a las Distintas Oficinas del Departamento Autónomo de Publicidad y Propaganda", enero de 1937, p. 1. Durante los primeros meses de la aparición del DAPP hubo una constante confusión entre el nuevo nombre y el de la desaparecida DPP.

34 *Ibid.*, p. 2.

propaganda, de publicidad, de exhibición y de edición". Así, "toda función de comentario, de explicación, de fundamentación teórica de las noticias o de los datos proporcionados por la Oficina de Información General, se encuentran a cargo de la Oficina Técnica".[35]

El trabajo de la Oficina Técnica era neutral. El resto de las dependencias del DAPP dependían de ella a cada paso. Desde ahí se marcaba la línea ideológica, y era la encargada de analizar cuál sería el mejor medio para llegar a cada región, a cada comunidad, además de establecer rutas para que los mensajes se entregaran a los mexicanos de forma distinta y con igual eficacia.

> La forma de exposición de cada tema de propaganda debe ser adecuado [*sic*] a la capacidad cultural de las personas a quienes va dirigido, puesto que es obvio que el libro es inútil en regiones de analfabetos; que el mismo cartel no contiene la misma sugestividad [*sic*] para los habitantes de la Ciudad de México que para los habitantes de Xochimilco, y menos aún para los de las regiones indígenas de Michoacán, Guerrero o Oaxaca.[36]

La estrategia estaba bien definida y consistía en plantear los objetivos de propaganda, designar el orden para su realización, seleccionar los medios de comunicación adecuados para cada sector de la población, establecer la viabilidad de las campañas y lanzar campañas similares de manera simultánea.[37] La Oficina Técnica era la encargada de la planeación y obedecía "a los lineamientos generales de tendencia doctrina-

[35] *Ibid.*, p. 3.

[36] *Ibid.*, p. 5.

[37] *Ibid.*, p. 6.

ria y de construcción y reorganización económica señalados para la Administración por el C. Presidente de la República".[38] Una tarea más compleja era la de asentar en la publicidad los objetivos señalados por las secretarías de Estado, así como, por medio de investigaciones, establecer aquellos que las secretarías podrían omitir, a los que podían no prestar la debida importancia o de los cuales podían simplemente no enterarse.

El documento deja muy claro que "esta oficina tendrá una función controladora de toda exposición del criterio o del pensamiento oficial". Y para ello resultaba necesario revisar los materiales extranjeros que "buscaban distorsionar la verdad",[39] además de formular los originales de folletos, revistas y libros cuyo contenido fuera de interés para el gobierno mexicano.

La función de la oficina de propaganda consistía en coordinar todos los medios de publicidad, específicamente la radio, el cine, el teatro y la propaganda impresa, para que cada uno de ellos contara con una sección especial a cargo.[40] En esta oficina se encontraba lo referente a la realización y control de la cinematografía. Al respecto, se especificaba que la edición de películas cinematográficas, informativas, educativas y de propaganda estaría a cargo del DAPP, lo mismo que la autorización para que se exhibieran comercialmente películas cinematográficas en el país y se exportara la producción nacional, entre otras atribuciones. De esta manera, quedaban cubiertos todos los ámbitos de comunicación del gobierno y, asimismo, se vigilaban los que procedían de órganos ajenos a este.

38 *Ibid.*, p. 8.

39 *Idem.*

40 *Idem.*

La creación del DAPP motivó felicitaciones y muestras de apoyo, así como el inmediato interés de productores para ofrecer sus servicios. Serían una constante, durante el breve tiempo de existencia de este departamento, las propuestas de proyectos cinematográficos de directores y productores nacionales, como la Santini Hermanos y Mateo,[41] pero también de productores extranjeros, en su mayoría estadounidenses.

El Departamento se constituyó en dos secciones: la operativo-técnica y la administrativa.

Relación de jefes y subjefes del Departamento, oficinas y secciones del DAPP, 27 de noviembre de 1937

Agustín Arroyo Ch.	Jefe del departamento
Rafael Rionda M.	Secretario particular
Lic. José Rivera P.	Oficial mayor
Eliseo Lomelín M.	Jefe de la Oficina Administrativa
Donato Herrera de la Torre	Contador (Oficina Administrativa)
Antonio Martínez Camacho	Jefe de Archivo Central E. (Oficina Administrativa)
Ángel Ramos Vivanco	Jefe de la Sección de Distribución
Lic. Alfonso Pulido Islas	Jefe de la Oficina Técnica
Francisco Giacopello B.	Jefe de la Sección B. Oficina Técnica
Lic. José Inés Novelo	Jefe de la Oficina de Publicaciones Legales
Manuel Basterra Mellado	Jefe de la Oficina de Información General
Guillermo Morales B.	Publicista B (Estación Radiodifusora del DAPP)
Lic. Ángel Martín Pérez	Jefe de la Oficina Editorial

41 AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 545.2/33, telegrama fechado el 29 de diciembre de 1937.

Quintín Rueda	Jefe de la Oficina de Divulgación
Arq. Francisco Mújica	Jefe de la Oficina de Plan Sexenal
Rafael López Castañón	Jefe del Archivo General de la Nación
José Suárez Valera	Jefe de la Sección D (General de la Nación)
Alejandro Ramos Damián	Jefe de la Sección de Directorio

Al frente del DAPP quedó Agustín Arroyo Ch., quien hasta ese momento había sido subsecretario de Gobernación y era conocido como uno de los colaboradores más cercanos al presidente Cárdenas,[42] además de tener la ventaja de no ser ajeno a los medios de comunicación. La creación del DAPP fue aplaudida dentro el gabinete cardenista; sin embargo, no todos los miembros de la administración pública recibieron la noticia con agrado. Muchos de los trabajadores encargados de realizar las nuevas funciones del DAPP estuvieron en riesgo de perder su empleo si no eran reacomodados de manera inmediata.

Una de las acciones que impidieron esta pérdida de empleos fue la emprendida por la señorita Leonor Llach, delegada de las empleadas de salubridad ante la Organización Nacional Femenina del Partido Nacional Revolucionario; Llach emitió diversos mensajes al presidente donde le advertía el peligro de que 33 empleados, dependientes del Departamento de Salubridad, se quedaran sin empleo al ser eliminadas sus funciones. De no crearse nuevas plazas o la posibilidad de reubicación, una de las soluciones propuestas

[42] "Nacido en Pueblo Nuevo, Guanajuato, se haría llamar Agustín Arroyo Ch., fue diputado federal, gobernador del estado de Guanajuato en el periodo 1927-1931, director de PIPSA, dirigió el periódico *El Nacional*. Al desaparecer el DAPP, estuvo al frente del Departamento de Educación Física. Murió en 1969". *El Nacional*, 2 enero 1937, primera plana.

era el cambio de los afectados al DAPP.[43] Los movimientos requeridos para esta petición fueron realizados, como se especifica en el mensaje que envió al presidente,[44] por medio del cual hace referencia al gran apoyo de José Siurob y Arroyo Ch. en la resolución del problema. Por su parte, el bloque de trabajadores de la enseñanza del Estado de México solicitaba que la estación de radio de la Secretaría de Educación (Radio Educación) continuara bajo el mando de dicha secretaría y no dependiera del DAPP.[45]

Una vez constituido, se esperaba que el DAPP cumpliera en los siguientes términos:

> Por un lado, el valor como instrumento cohesionador que se concedía desde entonces en ese medio y por otro la necesidad de poner un dique a las campañas de propaganda cinematográfica orquestada por norteamericanos, alemanes, ingleses y franceses en suelo mexicano.[46]

Hasta la llegada de Cárdenas al poder, lo relacionado al control del cine por parte del Estado había estado a cargo de Bellas Artes, que dependía de la Secretaría de Educación Pública. La Ley Orgánica Constitucional de la Secretaría de Estado señalaba, entre otras atribuciones de la Secretaría de Educación Pública, el control técnico e ideológico del cine.

---

43 AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 545.2/33, telegrama fechado el 16 de enero de 1937.

44 *Ibid.*, telegrama fechado el 20 de enero de 1937.

45 *Ibid.*, telegrama fechado el 19 de enero de 1937.

46 Carlos Monsiváis, citado en Miguel Ángel Sánchez de Armas, "El cine en el cardenismo", *Revista Mexicana de Comunicación*, 2011, consultado en http://mexicanadecomunicacion.com.mx/rmc/2011/04/05/el-cine-en-el-cardenismo/.

a) Examen y calificación de películas respecto a su carácter educativo para los efectos de exención de derechos aduanales.
b) Empleo de los sistemas educativos y complementarios más eficaces que utilicen el CINE.
c) Difusión cinematográfica para hacer penetrar a todas las clases sociales en forma constante y firme los principios de justicia social que inspira nuestro credo revolucionario.[47]

Así pues, estas atribuciones habían sido desempeñadas por Bellas Artes hasta la creación del DAPP, y durante el inicio del sexenio de Cárdenas habían estado a cargo de la Oficina de Cinematografía, dirigida por el licenciado José Castellot Jr. Posteriormente, los esfuerzos se centraron en realizar la promoción y planeación de la publicidad y la propaganda oficial; además, se apoyó a los gobiernos locales que buscaban relacionarse con el DAPP. De este modo, la memoria del México cardenista estaba destinada a pasar por las oficinas al mando de Arroyo Ch.

> Contar con un organismo como el DAPP era [...] una necesidad impostergable para el gobierno de Cárdenas, pues a medida que este régimen iba realizando reformas significativas en los ámbitos social, político y económico, las campañas de propaganda en su contra promovidas por sectores de la burguesía nacional y por el capital imperialista iban en aumento. El gobierno requería, por lo tanto, contar con un dispositivo de difusión masiva

[47] Dicho Departamento estaba al mando de José Muñoz Cota. Archivo Histórico de la Alhóndiga de Granaditas (en adelante AHAG), Fondo Agustín Arroyo Ch. Carta dirigida a Agustín Arroyo Ch. por José Muñoz Cota, fechada el 12 de marzo de 1937.

> que le permitiera, por un lado, explicar y justificar sus actos ante la población y, por otro, desarrollar una contrainformación permanente que le ayudara a combatir esas campañas.[48]

El papel del presidente Cárdenas en la industria cinematográfica en México

Regresemos a la primera imagen: la llegada de Cárdenas al poder. Al analizar los materiales cinematográficos sobre él, se le observa cómodo; no duda, sus movimientos son naturales, cercanos; sabe dónde está la cámara y, sin embargo, no posa sino cuando le habla al público. Algunas veces, en mangas de camisa, comparte una cerveza; otras, se mancha los zapatos al cruzar por un terregal. Es retratado en las dos formas: magnánimo, mirando desde el balcón presidencial al pueblo que le aclama, y cercano a las personas, accesible, humano.

Su actitud no es fortuita. Su primera aparición en cine, reseñada por Aurelio de los Reyes, ocurre durante la Convención de Aguascalientes, donde por un par de segundos vemos a un joven Cárdenas caminar por un pasillo. Durante su gira como candidato presidencial se hizo acompañar de las cámaras y utilizó la radio. En este sentido, establecer su gusto personal por el cinematógrafo nos permite entender la relevancia del medio durante su mandato, no solamente del cine documental de propaganda, sino de la industria cinematográfica en general. El gusto del presidente Cárdenas por el cine pudo ser relevante en el desarrollo de una estética de la cinematografía nacional, así como de la industria misma, sentando un antecedente para la época de oro. El desarrollo de la industria iría de la mano de la presidencia, al igual que sus temáticas, hecho que molestó a algunos directores, quienes durante esa década se sentirían

[48] Fernando Mejía Barquera, *op. cit.*, s. p.

atados ante una estética discursiva en la cual la nación sería el eje central de las representaciones cinematográficas.[49]

Si bien el cine no fue el único medio y arte interesado en difundir el México posrevolucionario, sí terminó siendo el encargado de llevarlo con la fuerza de la imagen a quienes debían ser parte fundamental de esta etapa de progreso y desarrollo; de tal manera que en la década de 1930 el nacionalismo se incorporaba al discurso estético y político de los grandes maestros e intelectuales mexicanos. En el plano internacional, en este mismo periodo los nacionalismos y totalitarismos llegarían a tener una gran relevancia mediática; ante un *star-system* ya establecido, que contaba con una enorme popularidad, no resultaba raro que el cine se convirtiera en uno de los medios de propaganda favoritos de los gobernantes a nivel mundial.

Una serie de coincidencias en el discurso cinematográfico también nos lleva a pensar en cómo el contexto histórico permeaba hasta llegar al celuloide. Cabría destacar, entonces, la claridad de dicho discurso; se sabía con exactitud lo que se quería decir, a quién había que decírselo y cómo se tenía que decir. Por ello no podemos pensar que el interés de Cárdenas en el cine partiera únicamente de su aprecio por la imagen, sino analizar cómo él y quienes lo rodeaban entendían la relevancia del cine en la consolidación de la imagen de la nación posrevolucionaria.

> El general Lázaro Cárdenas, presidente de México durante el periodo 1934-1940, alentó a la naciente industria cinematográfica

[49] Más adelante se revisará la discusión entre Alejandro Galindo y el DAPP en la revista *Hoy*. Para 1939, Galindo había dirigido *El baúl macabro* (1936), *Refugiados en Madrid* (1938), *Los millones de Chaflán* (1938), *Mientras México duerme* (1938), *El muerto murió* (1939), entre otras películas.

> con acciones como el apoyo a la producción de cintas nacionalistas o la filmación de cortos educativos y propagandísticos por parte de los recién fundados estudios Cinematografía Latino Americana, S. A. (CLASA), el Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda y otras instituciones gubernamentales.[50]

Cárdenas ofreció un gran apoyo al cine en México. Quizá, en primera instancia, esto se debió al propio gusto que le profesaba y, después, a intereses políticos. El general era consciente del gran valor propagandístico del cine. Ya que "el alto índice de analfabetismo en la población del país convertía las imágenes en movimiento en la mejor estrategia de difusión, el cine, medio ambulante por excelencia, resultaba en cambio, el medio más idóneo".[51]

Fue en la película *Redes*[52] (estrenada en 1936) donde el ingrediente indigenista comenzó a tomar forma, con lo que el discurso de Cárdenas fue llevado a la pantalla; fue musicalizada por el gran compositor nacionalista Silvestre Revueltas.[53] Este sería uno de los primeros largometrajes de ficción apoyados por el gobierno cardenista, producido por el Departamento de Bellas Artes (dependiente de la Secretaría de Educación), que tenía como jefe al escritor y orador José Muñoz Cota.

50 Elisa Lozano, "Agustín Jiménez", *Luna Córnea*, núm. 24, 2002, p. 48.

51 *Ibid.*, p. 51.

52 Emilio García Riera especifica en su libro *Historia documental del cine mexicano*, vol. I, que esta película fue producida por la Secretaría de Educación en 1934. En el Archivo se encontró una serie de postales ilustradas con una selección de escenas de este filme, las cuales sirvieron para promoción y fueron enviadas al presidente en su invitación.

53 Revueltas pertenecía a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), fundada en 1933, en cuyas filas participaban importantes artistas e intelectuales como Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, Luis Arenal, Xavier Guerrero, Emilio Abreu Gómez, Alfredo Zalce, Fernando Gamboa y Julio Bracho; algunos de ellos colaborarían con el DAPP, como fue el caso del mismo Revueltas.

Por medio de un escrito de Muñoz Cota a Luis I. Rodríguez,[54] el presidente hacía saber que había disfrutado de la película gracias a la proyección que se había llevado a cabo en el salón de cine del Castillo de Chapultepec.[55] De este hecho se pueden resaltar dos cosas: la primera, que el Castillo de Chapultepec contaba con un salón de cine;[56] la segunda, que el presidente gozaba de proyecciones en él, además de acudir a algunos estrenos. Cárdenas mismo solía enviar felicitaciones firmadas por su puño y letra a los directores y productores de los filmes, así como a los actores.

> A fin de que se sirva ponerla en manos del señor Paul Strand, le adjunto carta para dicho señor, en la que lo felicito por el éxito que obtuvo al realizar la película "Redes". Sin más, quedo de usted su afectísimo, amigo y seguro servidor. Lázaro Cárdenas.[57]

A pesar de que la carta no se anexa al expediente (ya que seguramente fue entregada a Strand), quedan claras las muestras de agrado hacia su trabajo. A su vez, el presidente extiende felicitaciones al señor José Muñoz Cota; escribía que la película *Redes* es "el primer esfuerzo serio [...] en el campo de la cinematografía nacional".[58]

---

[54] Se trata del secretario particular del presidente.

[55] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 52.3 3/3, 5 de junio de 1936.

[56] Es probable que dicho salón se encontrara ahí desde la presidencia de Pascual Ortiz Rubio, quien era adepto al cine.

[57] Dicho documento fue enviado al Sr. Rafael de la Colina, cónsul general de México en Nueva York. AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 52.3/3, 3 de enero de 1939.

[58] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 52.3 3/3, 11 de junio de 1936.

Sin embargo, es su carta dirigida a Fernando de Fuentes y Antonio Guzmán Aguilera por la película *Allá en el Rancho Grande* (1936)[59] la que mejor ilustra la relación entre Cárdenas y el cine, en particular su gusto por el séptimo arte.

> Me fue grato presenciar la exhibición de la película denominada "Allá en el rancho grande", filmada en estudios nacionales bajo la acertada dirección de ustedes. La obra cinematográfica antes mencionada representa, en mi juicio, un encomiable y bien logrado esfuerzo, por inspirarse en un tema de la vida rural mexicana, por su acabada realización artística y por su técnica fotográfica. Acepten ustedes mis más sinceras congratulaciones, que les mereceré hacer extensivas a los autores del argumento y artistas que tomaron participio [*sic*] en la película. El Gobierno a mi cargo ve con beneplácito el desarrollo de esta patriótica labor, y dentro de la esfera de sus atribuciones, procurará prestarle todo su apoyo para el impulso de la industria cinematográfica en México.[60]

Esta carta habla por sí misma del compromiso de Cárdenas con el cine, el cual se vio reflejado en el apoyo de múltiples filmes de ficción, así como en la elaboración de los documentales producidos por el DAPP. El gobierno mexicano apoyó a Fernando de Fuentes en la realización de *Vámonos con Pancho Villa* (1936), pero, más importante aún, apoyó al estudio que produjo la película, Cinematográfica Latinoamericana S. A. (CLASA), que, ante la mala acogida y la cortísima dura-

59 Dirigida por Fernando de Fuentes y protagonizada por Tito Guízar y Rene Cardona. Tuvo un costo de 100 000 pesos. Emilio García Riera, *Historia documental…*, vol. I, p. 234.

60 AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 13.3 3, 6 de noviembre de 1936.

ción en cartelera (una semana), se encontró al borde de la bancarrota, de la cual sería rescatada por el gobierno de Cárdenas; tal situación marcaría el inicio de una serie de trabajos en conjunto, enfocados a la producción de propaganda fílmica.

Cárdenas era comúnmente invitado a los estrenos, o le eran ofrecidas funciones privadas en su honor. Así sucedió con el estreno de la primera película filmada a colores en nuestro país, que llevó por título *Novillero* (1936). Si bien no pudo asistir a dicho estreno debido a una gira, prometió ver la película a su regreso.

> Con mis cumplidos agradecimientos por su referencia al invitarme para que concurra a la exhibición de una película a colores naturales, filmada en nuestro país, con la intervención de artistas y músicos mexicanos,[61] acepte usted mis congratulaciones por el encomiable esfuerzo que ha sido necesario desarrollar en su realización.[62]

Miguel Contreras Torres: la búsqueda de la gran película nacional

La relación y el interés del presidente frente al mundo del cine queda patente en su cercana relación con el director, actor y productor Miguel Contreras Torres.[63] Al igual que Cárdenas,

---

[61] En ella participó Agustín Lara.

[62] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 523.3/25, 2 de octubre 1936.

[63] Contreras Torres dirigió 53 películas. Entre sus títulos más conocidos podemos encontrar *La vida inútil de Pito Pérez* (1943), *El rayo del sur* (1943), *El padre Morelos* (1942), *¡Viva México! (El grito de Dolores)* (1934), *Juárez y Maximiliano* (1933), *La caída del imperio* (1933) y *De raza azteca* (1921). Es considerado el director más importante del periodo silente y la transición al cine sonoro. Para más información sobre Contreras Torres, véase Gabriel Ramírez, *Miguel Contreras Torres*, 1899-1981, Ciudad

Contreras Torres provenía de Michoacán, era hijo de hacendado y participó en la Revolución, en la cual alcanzó el grado de mayor; estos aspectos nos ayudan a entender el origen de la afinidad entre ambos personajes. Contreras Torres había trabajado como actor secundario en algunos filmes estadounidenses y contaba con una carrera en México cuando Cárdenas llegó a la presidencia.[64]

La relación epistolar entre Cárdenas del Río y Contreras Torres arroja luz sobre el apoyo que el gobierno otorgó al director michoacano. También así lo demuestra una carta redactada en Hollywood, California el 22 de marzo de 1938, que el cineasta dirigió al presidente, donde manifestaba estar trabajando escenas en miniatura y cuestiones técnicas para la película *La conquista de México*. A decir de Contreras Torres, dicho proyecto era conocido y había sido aprobado por el general Cárdenas,[65] aunque nunca se realizó, a diferencia de otros, como el doblaje al inglés de *Juárez y Maximiliano. La caída de un imperio* (1933), filme con el cual el director declaró que había buscado establecer "un parangón digno entre las figuras del presidente don Benito Juárez, Benemérito de las Américas y la del presidente Lincoln".[66]

Contreras Torres le comunicó al presidente que había encontrado cierto rechazo de las compañías estadounidenses, el cual consideraba motivado por su negación a "aceptar

de México, Centro de Investigaciones y Enseñanza Cinematográficas de la Universidad de Guadalajara, 1994; R. Orozco Flores, "Miguel Contreras Torres: las ilusiones patrias", en *Creadores de Utopías*, vol. II, Michoacán, Secretaría de Cultura Michoacán (SECUM), 2008.

64 Emilio García Riera, *op. cit.* (1993), vol. I, p. 22.

65 AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 523.3/2. Carta de Miguel Contreras Torres dirigida al presidente, fechada el 22 de marzo de 1938.

66 *Idem.*

ciertas insinuaciones de presentar en forma poco decorosa la figura histórica y respetable de Juárez". Señalaba a la Warner Brothers como la más hostil, debido a que esta contaba con un proyecto similar pero con una visión poco digna para México a los ojos del director michoacano; se refería a la película *Juárez* (William Dieterle, 1939), la cual estaba por estrenarse en nuestro país y contaba con la aprobación del presidente en cuanto a su contenido.[67]

En cartas posteriores el asunto adquiere otros tintes. Recién promulgada la expropiación petrolera, Contreras Torres hace referencia a tal hecho y a cómo este había afectado la proyección de *Juárez y Maximiliano* en Estados Unidos debido a un "boicot" realizado por la Warner Brothers.

> Con motivo de la propaganda de prensa, en forma insidiosa y "amarillista", tratando de desvirtuar la verdad de los sucesos actuales, con motivo del conflicto petrolero, los grandes *trusts* fílmicos consideran mi película "Juárez y Maximiliano" como prueba evidente y justificación de los procedimientos actuales de nuestro Gobierno, y en forma velada se oponen a su exhibición, valiéndose de todos los medios para obstaculizarme. En ocasión de su viril y patriótica actitud en el asunto de las Cías. Petroleras, quiero reiterar a usted mi adicción, participándole que esta semana regresaré a México, donde me será muy honroso ponerme a sus órdenes, y si usted juzga necesario, produciré una película con amplia documentación, demostrando al mundo las razones que el Pueblo y Gobierno de México han tenido para proceder en el actual conflicto del petróleo.[68]

67 AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 523.3/2. Telegrama del presidente dirigido al secretario de Educación Pública, fechado el 21 de mayo de 1939.

68 AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 523.3/2. Carta de Miguel Contreras Torres dirigida al presidente, fechada el 22 de marzo de 1938.

En realidad, el conflicto parece haber iniciado por la similitud de contenidos. *Juárez* (1939), producida por la Warner Brothers, fue exhibida en Ciudad Juárez. Protagonizada por Paul Muni (Benito Juárez) y Bette Davis (Carlota), la película fue dirigida por William Dieterle. A dicha función acudió el presidente, lo cual le agradeció Muni en un mensaje personal, en el que expresaba: "fue un honor para mí representar a este gran patriota".[69]

Mientras tanto, Contreras Torres libraba una batalla legal y buscaba el apoyo de Cárdenas. Al entablar un juicio por los derechos de su filme *Juárez y Maximiliano*, hacía un sutil reclamo ante la asistencia del presidente a la presentación de la biografía sobre Benito Juárez producida por la Warner: "Informarme que oficialmente presidirá estreno película *Juárez* mañana, está viniendo de Washington".[70] Después solicitaba su apoyo consular y diplomático en relación con el "boicot" que la Warner dirigía en su contra, le pedía ordenar al embajador una investigación y señalaba que si la situación no se resolvía se ponía en peligro el interés del Banco Nacional Obrero de Fomento Industrial, del cual recibía préstamos para sus producciones.

Durante agosto del mismo año la situación entre Contreras Torres y la Warner lucía muy diferente. Al parecer, la ayuda de Cárdenas había surtido efecto y el conflicto había llegado a su fin. Tras el acuerdo entre la productora y el director, *Juárez y Maximiliano* sería distribuida por dicha compañía a nivel mundial.[71] El convenio entre ambos ayudó a que

[69] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 523.3/2. Telegrama de Paul Muni dirigido al presidente, fechado el 19 de mayo de 1939.

[70] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 523.3/2. Telegrama de Contreras Torres dirigido al presidente, fechado el 25 de abril de 1939.

[71] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 523.3/2. Carta de

el michoacano pagara sus deudas con el gobierno mexicano. Contreras Torres hizo entrega de un cheque con el cual cubría la mitad de sus adeudos; la otra mitad sería cubierta por un documento de la Warner Brothers.[72]

El michoacano parecía estar convencido de la intervención del gobierno en su próximo proyecto, cuyo inicio estaba previsto para septiembre del mismo año, por lo que solicitó al presidente girar instrucciones a Agustín Arroyo Ch. con el propósito de recibir el apoyo que, a su decir, le había sido garantizado por Cárdenas. No obstante, el final del sexenio se acercaba y las cosas habían cambiado. Si bien no sabemos cuánto se vio afectada la relación (en el plano personal) entre el mandatario y el director, podemos ver que el trabajo de Contreras Torres no estuvo exento de conflictos.

Las cartas dirigidas al presidente fueron cada vez más insistentes en su búsqueda de recursos para llevar a cabo la filmación de *La conquista de México*: "Me permito confirmar mi petición que hice a usted hace un año, aproximadamente, rogándole su patriótica y bondadosa ayuda para la producción de la gloriosa epopeya nacional, símbolo de nuestra raza".[73]

Probablemente *La conquista de México* sea el mismo proyecto que menciona Gabriel Ramírez en la biografía sobre el director y que lleva por nombre *Hernán Cortez y Moctezuma*. Según creía Contreras Torres, esta cinta le abriría las puertas de Hollywood gracias a los inmensos escenarios y la posible participación de Dolores del Río como doña Marina, y, consideraba, sería tan grandiosa como *Ben-Hur* (Niblo, 1925).[74]

Contreras Torres al general Cárdenas, fechada el 3 de agosto de 1939.

72 *Idem.*

73 *Idem.*

74 Gabriel Ramírez, *op. cit.*, p. 49.

Para 1940, casi al final del periodo presidencial de Cárdenas,[75] los recursos del Estado se agotaban, el DAPP había desaparecido y no contaba con presupuesto para liquidar a muchos de sus empleados; ya no era posible continuar construyendo la nación desde el Estado. El 14 de junio se expidió una carta firmada por Pascual Gutiérrez Roldan, director general de Crédito de la Oficina de Bancos, Moneda e Inversiones, en la cual aclara que dicha institución no podrá hacer efectiva la solicitud de un préstamo por 200 000 pesos a Contreras Torres, ya que se "han abstenido de intervenir directamente en la refacción de la industria cinematográfica".[76] En esta carta se indica el interés del presidente en apoyar dicho proyecto; sin embargo, se recomienda buscar inversión de la iniciativa privada.

La filmación de la película estaba planeada para comenzar en la primera semana de mayo, pero la correspondencia anterior indica que esto no sucedió. Pese a ello, durante el mismo año Contreras Torres realizaría *Hombre o demonio* (*Don Juan Manuel*, 1940), filmada en marzo y estrenada el 17 de octubre, y *Hasta que llovió en Sayula* (*Suerte te dé Dios,* 1940), película para la que contó con un bajo presupuesto, poco tiempo de filmación y muy pocos recursos.[77] Tal vez la falta de apoyo por parte del gobierno cardenista influyó de manera negativa en la producción.

Emilio García Riera data el inicio de la filmación de *La conquista de México* el 4 de octubre de 1940. Ese mismo año, apenas unos días antes, el 23 de septiembre, se expedía una misiva al director michoacano, firmada por el licenciado Agustín Leñero, secretario particular del presidente. En ella le

[75] Oficialmente terminaría el 30 de septiembre de 1940.

[76] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 523.3/2. Carta de Pascual Gutiérrez, fechada el 14 de junio de 1940.

[77] Emilio García Riera, *op. cit.* (1993), vol. II, pp. 166-167.

señalaba que desde el 1.º de febrero del mismo año se había recibido una carta del director solicitando apoyo al presidente, misma que, a su vez, había sido turnada al licenciado Enrique González Aparicio, gerente general del Banco Nacional Obrero de Fomento Industrial, quien respondió que, ante la existencia de asuntos de mayor importancia y urgencia, había sido imposible resolver a su favor. Especificaba también que "el Banco no ha estado en posibilidad de otorgar el crédito solicitado por el señor Contreras Torres por la escasez de recursos",[78] y puntualizaba que este hecho se le había aclarado tanto al presidente como al director. Durante varios meses, Contreras Torres insistió ante el presidente, sin éxito alguno. En el tintero quedó *El alma de Hispano-América*, cuyo inicio de filmación estaba fechado por el mismo Contreras Torres para agosto de 1940. Dicha película comenzaba con el edificio de la Unión Panamericana en Washington, y en ella estarían representados tanto México como Cuba y "Sud-América". De su puño y letra, y a través del licenciado Agustín Leñero, hizo la solicitud para que

> [El] Sr. Presidente Cárdenas dé unas palabras de saludo a los demás pueblos de América, y con ese objeto me permitiré a usted saludarlo para rogarle suplicar a mi General Cárdenas me permita tomar unas fotografías de él una mañana en "los Pinos" o en el sitio que él disponga.[79]

Miguel Contreras Torres escribe a Cárdenas lo siguiente: "México encabezará dicha película y deseo me conceda el honor de

[78] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 523.3/2. Nota fechada el 23 de septiembre de 1940 y carta del Lic. González fechada el 18 de septiembre de 1940.

[79] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 523.3/2. Carta de Miguel Contreras Torres dirigida a Lic. Agustín Leñero, fechada el 18 de agosto de 1940.

que usted exponga en 100 palabras sus puntos de vista y envíe un saludo a Hispano-América en donde llevaré personalmente dicho film".[80] Tal gira de promoción no se realizó, ya que la película (que apuntaba a ser un documental) nunca se produjo. Con este silencio cinematográfico se daba por terminaba la relación profesional que había prevalecido durante todo el sexenio; la relación de amistad seguiría durante varios años más.

La Cinematográfica Latinoamericana S. A., la gran productora del Estado

El 11 de noviembre de 1935, Lázaro Cárdenas aprobó un memorándum por medio del cual exponía la posibilidad de dar un fuerte impulso a la industria cinematográfica mexicana mediante la realización de un "serio trabajo de propaganda educativa y política y turística en el extranjero".[81] Esto sería posible gracias a la unión entre el gobierno mexicano y la que se convertiría en una de las productoras más importantes de México: la Cinematográfica Latinoamericana S. A., CLASA por sus siglas.

La productora CLASA, fundada por Alberto R. Pani en 1934, estableció sus estudios en el kilómetro 13 de la Calzada de Tlalpan, gracias a la inversión inicial de un capital social de 300 millones de pesos, con el cual se construyó lo que se consideraba necesario para realizar una producción. Los Estudios CLASA contaban con un foro, una sala anexa de grabación de sonido, un edificio de camerinos, un laboratorio, comedor y oficinas; tanto el ingeniero de sonido como el fotógrafo fueron enviados a Estados Unidos para su capacitación por cuenta de la empresa.

80 AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 523.3/2. Carta de Miguel Contreras Torres dirigida al General Cárdenas, fechada el 18 de agosto de 1940.

81 AGN, Fondo DGI, 565.4/642.

Pero la filmación consecutiva de dos películas dirigidas por Fernando de Fuentes (*Vámonos con Pancho Villa* y *Las mujeres mandan*), la construcción de los estudios y la adquisición de equipo —gastos con los que se habían agotado los recursos de la sociedad—, lo mismo que el crédito del Banco Nacional de México S. A., dejaron a CLASA en una situación de fragilidad financiera. En este contexto, en 1936, Cárdenas visitó los estudios; al parecer, ya tenía conocimiento de sus problemas económicos. A decir de Alberto J. Pani, el presidente se mostró "interesado en sus labores" y "complacido de las pláticas que tuvo con los operarios"; le expresó que:

> —Es un esfuerzo que merece el estímulo de una subvención.
> —Preferiríamos —le contesté— que el Gobierno, si quiere ayudar a CLASA, lo haga con un contrato de trabajo que le sea útil al país.[82]

La respuesta llegó por medio del secretario de la Economía Nacional, el general Rafael Sánchez Tapia, quien por acuerdo del general Cárdenas firmó con CLASA un contrato para filmar cortos educativos y de propaganda por un monto de 471 000 pesos, para lo que no exigía garantías materiales.

> Por orden presidencial la Secretaría de Hacienda realizó el pago por adelantado, el dinero se invirtió en subsanar algunas deudas y en ampliar las instalaciones de los estudios con la construcción de dos foros más, y el saneamiento del predio que se inundaba en tiempos de lluvia.[83]

[82] Alberto J. Pani, *Apuntes autobiográficos*, Ciudad de México, Porrúa (Biblioteca Mexicana), 1950, p. 353.

[83] *Ibid.*, p. 354.

Las dos películas de Fernando de Fuentes tuvieron un costo muy elevado debido a la inexperiencia de la casa productora. Por petición de la compañía estadounidense que se supone estaría a cargo de su distribución, la productora mexicana accedió a realizar trabajos adicionales en estudios de Hollywood. Al final, la distribución en el extranjero no se llevó a cabo y los filmes solamente tuvieron corrida nacional, por la cual recuperaron apenas la tercera parte de su inversión.

Es factible pensar que la larga carrera política y cultural del ingeniero Pani[84] influyó en la decisión de elegir a CLASA como la productora del Estado y así salvarla de la quiebra. Para ese momento en el país había 36 empresas que pertenecían a la Asociación Mexicana de Productores de Películas, cuyas instalaciones se encontraban en la Avenida del Ejido número 19, despacho 10, que era presidida por el ingeniero Manuel Rivas; además, contaba con la participación del señor Juan Pezet como secretario gerente y del señor Salvado Bueno como tesorero. A su vez, se contabilizaban 11

[84] Durante la presidencia de Madero, Alberto J. Pani fue subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, y director general de Obras Públicas del Distrito Federal bajo el gobierno de Venustiano Carranza. Con Álvaro Obregón, fue tesorero general de la Nación, director de Obras Públicas del Distrito Federal, director general de Ferrocarriles, secretario de Industria Comercio y Trabajo, y ministro plenipotenciario en Francia. En el periodo de Calles fue secretario de Relaciones Exteriores y secretario de Hacienda y Crédito Público; con Portes Gil fue, de nuevo, ministro en Francia y primer embajador en España. Finalmente, con Pascual Ortiz Rubio fue, una vez más, secretario de Hacienda y Crédito Público; este sería su último cargo público. Fue coleccionista de pintura europea perteneciente a los siglos XVI al XIX. Se hizo cargo de la remodelación del Palacio Nacional en 1926 y hasta 1934 fue el encargado de obras del Palacio de Bellas Artes. Además de los *Apuntes autobiográficos*, se puede consultar al respecto Ana Garduño, "Alberto J. Pani, político, funcionario, coleccionista y promotor cultural", en *Memoria del III Encuentro de Investigación y Documentación de Artes Visuales*. Deconstruyendo centenarios, Ciudad de México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información en Artes Plásticas, 2010, pp. 338-349.

empresas no afiliadas a tal órgano y cinco distribuidoras de películas mexicanas. Las productoras contaban con un capital que variaba entre los 100 000 y los 200 000 pesos (cuando el capital de CLASA había sido de 300 000). Las empresas productoras eran en su mayoría las que distribuían sus propias películas.[85]

En este panorama, suponemos que no fue casual que el presidente visitara los estudios justo en su momento de inestabilidad económica y decidiera tomar cartas en el asunto. Por ello, no sorprende la aparición de una nota en la cual se aprecia escrito a mano el nombre del "Sr. Ing. Pani", así como su número telefónico; en ella también puede leerse que "la Secretaría de Hacienda ya tiene listos los acuerdos presidenciales y el decreto correspondiente para la ampliación de las partidas de propaganda de varias secretarías y departamentos, a efectos de que se celebre el contrato para las películas propuestas por la CLASA".[86] La nota estaba dirigida a J. Pani y no a su hijo, quien era el director de esta productora.

Así se dio origen al anteproyecto de contrato celebrado entre la Secretaría de Economía Nacional y CLASA, que se firmó en el mismo año y en el que se incluían las siguientes cláusulas: en primer lugar, CLASA contraía la obligación de producir para la Secretaría de Economía Nacional, de acuerdo con los temas indicados, 12 películas cortas con propósitos educativos, que tendrían un máximo de 1 000 pies y serían musicalizadas y narradas en español; en segundo lugar, se comprometía a realizar el mismo número de cortos turísticos con las mismas características. La diferencia entre ambos encargos consistiría en que estos últimos también se doblarían

85 AGN, exp. 305/9.

86 AGN, Fondo DGI, 565.4/642. Tarjeta.

bajo pedido de la Secretaría al inglés, al francés, al italiano y al alemán. Los materiales creados por CLASA que ya habían sido exhibidos comercialmente fueron utilizados para ejemplificar y mostrar su capacidad de producción y, a la vez, para proponer una línea narrativa.

> La CLASA ha elaborado ya tres números que tuvieron un éxito halagador al ser exhibidos en el Cinema Palacio.
>
> Se trata de un periódico gráfico y parlante consagrado a reseñar a semejanza de los diarios impresos los acontecimientos nacionales de mayor importancia, entre los que destacan naturalmente los actos oficiales y en particular aquellos que responden a los propósitos de mejoramiento social de nuestro actual gobierno, con el supremo poder que tiene la imagen y la viva voz combinada.[87]

Al revisar uno de los noticieros CLASA y hacer un análisis comparativo con dos de los tres materiales titulados *Información gráfica DAPP*, que se produjeron ya bajo la jurisdicción del gobierno cardenista, encontramos grandes similitudes tanto en el formato como en la estructura. En este sentido, los noticieros CLASA serían no solo una muestra, sino también un modelo para un tercer tipo de películas, que se realizarían a la par que los materiales turísticos y educativos antes mencionados.

Como se observa en el siguiente esquema, el *Noticiario CLASA* estaba dividido en seis segmentos informativos:

[87] AGN, Fondo DGI, 565.4/642. Memorándum 2 sobre propaganda cinematográfica documental.

Estructura del Noticiario CLASA

TÍTULO DEL SEGMENTO	DESCRIPCIÓN DE LA IMAGEN O NARRACIÓN	TIPO DE INFORMACIÓN
Desconocido	Retrata a un personaje en su llegada a México; le sigue una serie de visitas a la Ciudad de México.	Acontecimiento político o cultural
Fiesta charra	Desarrollo de una fiesta charra, suertes a caballo y escaramuzas.	Turística
Héroes anónimos	Incendio y muerte de un bombero por una viga que cayó; funerales.	Informativa
Maniobras de artillería efectuadas por cadetes del Colegio Militar	Cadetes efectuando distintas maniobras con fusiles.	Informativa
Incendio en los bosques de Río Frío, Puebla	Imágenes del incendio y la destrucción a su paso.	Informativa
La mejor lucha súper libre efectuada en México. "La Pantera Negra" vs. "Joe Parella"	Contienda entre dos luchadores.	Deportiva
¿Sabía usted?	"Cabeza de león, hasta ahí llegó el agua en el siglo XVII en la Ciudad de México. Placa de primera imprenta de América; es una pena que los que manejaban la imprenta murieran. En el estado de Morelos existen tres manantiales: uno de agua salada, uno de agua dulce y uno de agua sulfurosa; así, uno se puede bañar en agua de mar, agua de manantial y curarse en el manantial de aguas azufrosas".	Sección compuesta por notas sobre hechos curiosos

En teoría, los noticiarios que se le propusieron al gobierno incluirían acontecimientos nacionales y propaganda política, tendrían una extensión de 800 pies y estarían musicalizados; además, contarían con títulos en español y, en caso de necesitarlo, explicaciones orales. Cada unidad de números educativos y turísticos se compondría de un negativo y de 40 copias; para el caso de los noticiarios, habría un negativo y 30 copias. Todo el trabajo anterior tenía que ser entregado antes de que el año de 1936 finalizara. En el contrato se establecía que el mínimo de producción mensual considerado era de un número corto educativo y un número corto turístico; mientras que se planteaba que se produjera un noticiario cada dos semanas.

Para el gobierno mexicano, un noticiario con un formato similar al de CLASA se justificaba por la ayuda que proporcionaba a esa compañía, ya que

> […] hace patente, para masas compactas de la población que no tiene[n] acceso al periódico, o porque no llega a ellas o porque no pueden leerlo, no sólo la existencia de hombres y hechos aislados, sino la Nación misma, como un todo orgánico que se manifiesta y desarrolla armónicamente a través de tales hechos y tales nombres.[88]

El noticiario DAPP estaría destinado a una distribución nacional y, de ser necesario, a distribución internacional. En realidad, solo se produjeron tres números de este, titulados *Información gráfica núm. 1*, *Información gráfica núm. 2* e *Información gráfica núm. 3*, de 1937 a 1940. Los dos primeros números estuvieron a cargo de Gregorio Castillo, quien

---

[88] AGN, Fondo DGI, 565.4/642. Memorándum 2 sobre propaganda cinematográfica documental, p. 4.

se convertiría en el principal productor de CLASA para el DAPP.

El 3 de febrero de 1936 se presentó al subsecretario de Economía Nacional una copia del "Informe y proyecto de las películas que va a editar la compañía CLASA para este departamento".[89] El presidente había aprobado un acuerdo que impulsaba la elaboración de "propaganda pro-México". El acercamiento con CLASA no fue el primero que se estableció entre el gobierno mexicano y una empresa cinematográfica; sin embargo, sería el único que, desde la llegada de la imagen en movimiento a México en 1896 hasta el periodo posrevolucionario, quedaría establecido legalmente. De esta manera se asentó oficialmente la unión entre el cinematógrafo y el poder.

Una de las principales beneficiarias de dicho contrato pretendía ser la Secretaría de Educación Pública, para la cual se producirían materiales de carácter educativo en torno a los siguientes temas: escuelas Hijos del Ejército, politécnicas, de Bellas Artes, rurales y primarias.[90] Asimismo, se impulsaría el turismo por medio del cine con estas propuestas: "Panorámica de la ciudad" (encargada de mostrar aspectos educativos en la ciudad), "Panorámica del campo" (con aspectos de la labor educativa en el campo) y arqueología.

La producción planteada quedaría asignada de la siguiente manera:

---

[89] AGN, Fondo DGI, 565.4/642.

[90] *Idem.*

DEPENDENCIA	MATERIALES TURÍSTICOS	MATERIALES EDUCATIVOS	TOTAL DE MATERIALES	COSTO POR UNIDAD	COSTO TOTAL POR NÚM. DE CORTOS	COSTO DE LOS NOTICIARIOS	TOTAL DE LA PARTIDA
Secretaría de Educación Pública	4	4	8	$ 11 229	$ 89 833	$ 60 166	$ 150 000
Departamento de Salubridad Pública	0	5	5	$ 11 229	$ 56 146	$ 43 854	$ 100 000
Secretaría de la Economía Nacional	3	2	5	$ 11 229	$ 56 146	$ 43 854	$ 100 000
Depto. Forestal y de Pesca	1	1	2	$ 11 229	$ 22 458	$ 27 541	$ 50 000
Secretaría de Gobernación	4	0	4	$ 11 229	$ 44 916	$ 26 994	$ 71 910
Totales	12	12	24	----------	$ 269 500	$ 204 410	$ 471 910

Las características de los materiales fueron definidas por el gobierno mexicano. Se estableció que los filmes referentes al turismo siguieran el mismo modelo de "viaje narrado", lo cual permitiría llevar el registro y garantizar su "distribución universal"; además, se proponía visitar a lugares de interés como Teotihuacán, Tehuantepec, Puebla, Querétaro y la Ciudad de México, o determinar rutas por usos, costumbres e industrias, como la indumentaria popular, las fiestas indígenas, las danzas regionales, los lagos de México, nuestra cerámica, etcétera.[91]

91 AGN, Fondo DGI, 565.4/642, p. 6.

En el documento se proponía una serie de temas que deberían ser tratados según la secretaría o departamento para los que fueran realizados. Por ejemplo, para la Secretaría de Educación, se propuso que los 12 cortos fueran de tipo "educativo", "cultural" o "documental". Deberían contener una enseñanza o contribuir "a facilitar, por la persuasión o sólo el conocimiento, el ejercicio de funciones gubernamentales que conviniera hacer del dominio público".[92]

Secretaría de Educación Pública (cuatro números)[93]

NÚMERO	CONTENIDO
Ruinas arqueológicas	Números dedicados a una sola zona (Chichen Itzá, Monte Albán) o a varias de un mismo carácter (pirámides).
Monumentos artísticos e históricos	Conservación: significación en la historia, importancia para la tradición, calidades, ejemplares preciados, etc.
Museos y galerías de México	
Música	Ejecuciones de la Orquesta Sinfónica de México, los coros del Conservatorio, los conjuntos de música de cámara, etc. Anécdotas de compositores célebres ilustradas con fragmentos de sus obras.

Se propuso que la producción para otras secretarías se organizara como sigue.

92 AGN, Fondo DGI, 565.4/642.

93 La información de esta tabla y las siguientes fue extraída de AGN, Fondo DGI, 565.4/642.

Departamento de Salubridad Pública (cinco números)

NÚMERO	CONTENIDO
Funciones del Departamento	Beneficios al público, dependencias, antirrábico, dispensarios, escuela de salubridad y campañas.
Enfermedades transferibles (2 números)	Conferencias sobre las enfermedades trasferibles más generalizadas en el país (uncinariasis, oncocercosis, tifo, tifoidea, viruela, sífilis, etc.), su transmisión, su prevención, su tratamiento de urgencia, etc.
Ingeniería sanitaria	Requisitos sanitarios exigidos en la construcción, habitaciones salubres e insalubres, tipos de habitaciones higiénicas para obreros y campesinos, etc.
Comestibles y bebidas	Alimentos descompuestos o adulterados; inspección en los mercados; vigilancia en las entradas de la población (leche, pulque, verduras, etc.); muestreo, destrucción, tratamiento de intoxicaciones alimentarias, etc.

Secretaría de la Economía Nacional (dos números)

NÚMERO	CONTENIDO
Recursos naturales	Una plática amena sobre nuestros principales productos (plata, petróleo, fibras, maderas), su extracción, elaboración, mercados, proporciones en que se consumen, etc. Ilustrada con mapas, gráficas y cuadros estadísticos animados.
Una pequeña industria	Mostrar con sencillez cómo se puede implantar una pequeña industria (jabonería, perfumería, curtiduría, hilados, conservas) y exhortar al auditorio a establecerla, ya sea individualmente o por cooperativas.

Departamento Forestal y de Caza y Pesca (un número)

NÚMERO	CONTENIDO
La pesca de perlas en el Golfo de California	Estaciones pesqueras, ciudades del litoral, bellezas naturales del Golfo.

Para realizar las tareas mencionadas se contaba con el personal de CLASA, que estaba asesorado por expertos y especialistas de las oficinas gubernamentales interesadas; además, se hacía cargo de la distribución de todos los materiales dentro del país y en el extranjero, ya fuera por sus propios medios o a través de otros organismos de distribución. Para que la distribución fuera exitosa, la productora cobraría únicamente 150 pesos por cada copia extra que se necesitara. Si bien en un inicio las negociaciones y acuerdos parecían marchar en buenos términos, la realidad de la economía nacional intervendría tanto en el presupuesto asignado como en los resultados finales. Por ello, distintos departamentos tendrían que proporcionar el monto con el cual CLASA comenzaría a operar en coordinación con el gobierno. Un total de 12 dependencias reunieron la cantidad de 330 000 pesos que servirían como una base para los fondos destinados a la casa productora.

La productora formó un equipo coordinado por Gregorio Castillo,[94] quien tenía a su cargo filmar un país que re-

[94] Director y guionista. Su película más conocida es *María Eugenia*, protagonizada por María Félix y Rafael Baledón (1943), y producida por CLASA. Fue el principal encargado de la realización de los filmes documentales de propaganda del DAPP. También fue señalado por censurar *La mancha de sangre* (Best Maugard, 1937), aunque no se han encontrado documentos que aclaren que su papel en el DAPP estuviera relacionado con la supervisión de las películas como sí lo estuvo con la realización de los filmes producidos por el Departamento y CLASA.

surgía de la Revolución y estaba listo para mostrar un nuevo rostro. Un equipo de producción cinematográfica se encontraba bajo las órdenes de dos instituciones que, por primera vez en la historia del cine en México, trabajaban coordinadas: el Estado mexicano y una casa productora de cine.

Para dar inicio al proyecto cinematográfico del DAPP, se recogieron y seleccionaron los materiales realizados por CLASA para el gobierno mexicano, ya que el contrato entre la productora y el ejecutivo fue firmado antes de la creación del Departamento.[95] De este modo se llevó a cabo una selección de los mejores materiales para "formar cintas cinematográficas".[96] CLASA solicitó rollos de película de distintas dependencias: Hacienda, Comunicaciones, el Departamento Central, el Departamento Forestal de Caza y Pesca, la Comisión Nacional de Irrigación y Petromex. De no existir los materiales necesarios, CLASA se haría cargo de su filmación.

La producción fílmica desarrollada entre el gobierno cardenista y CLASA resultó ser un lugar idóneo para el desarrollo de figuras que llegarían a ser más que sobresalientes en la cinematografía mexicana, particularmente en la época de oro del cine nacional: personajes tan relevantes como Gabriel Figueroa, Alex Phillips, Agustín Delgado, Fernando de Fuentes, Manuel Álvarez Bravo y Gregorio Castillo formaron parte, en momentos distintos, de los *crews* del Departamento.

La meta establecida por CLASA y el DAPP quedó muy lejana a la realidad, pues de realizarse hubiera generado problemas económicos. La difícil situación del país al final del

[95] Se celebró durante 1936, el único año de existencia de la Dirección de Prensa y Propaganda, el antecedente directo del DAPP.

[96] DAPP, *Memoria del Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad, septiembre de 1937-agosto de 1938*, presentada al H. Congreso de la Unión por el jefe del Departamento Agustín Arroyo Ch., Ciudad de México, DAPP, 1938, p. 43.

sexenio cardenista se vio irremediablemente reflejada en la industria cinematográfica. Las primeras alertas sobre la situación del cine nacional se dieron por medio de un escrito elaborado por la Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos de México y dirigido al presidente, en el cual explicaban que, debido al éxito del cine en México y su consecuente expansión, los productores estadounidenses buscaban "absorber la producción nacional"; esto había llevado a la quiebra a la productora CLASA, la cual se encontraba a punto de la "invasión capitalista"[97] como consecuencia de los embargos que estaban a punto de ejecutarse en su contra. Tal situación, según el secretario del sindicato, Enrique Solís, se relacionaba con el adeudo que la empresa mantenía con el propio gobierno, producto de una mala administración. En 1937 la Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos de México solicitaba una audiencia urgente con el presidente Cárdenas.[98]

Las películas realizadas por la Cinematográfica Latino Americana, S. A., a petición de la Secretaría de la Economía Nacional, o aquellas que fueron adaptadas o supervisadas por el DAPP, son las siguientes: *Cooperativa de vestuario y equipo*; *Cooperativa platanera*; *Morelia*; *Campo militar en Monterrey N. L.*; *Carretera México-Laredo*, y *Cooperativa minera*, *Tlalpujahua*, *Michoacán*. También hubo materiales que no se concluyeron y se encontraban todavía en elaboración hacia el 10 de octubre de 1938, "cuyo costo había sido y estaba siendo satisfecho por la CLASA", a cuenta del saldo deudor que tenía con el gobierno federal.[99] En 1936

97 AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 565.4/642.

98 AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 565.4/642, 6 de marzo de 1939.

99 AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 523.3/24, 10 de octubre de 1938.

se filmó el informe presidencial, en atención a la solicitud del DAPP para llevar a cabo la edición del material que llevaría por nombre, justamente, "El Informe Presidencial". Estos materiales fueron concluidos y lo que terminaría por titularse "Informe Presidencial 1936-1937" fue incluido en la *Información gráfica DAPP núm. 3*, mientras que *Carretera México-Guadalajara* se presentó completa, así como *El centro ejidal de la Comarca Lagunera.* Al conocerse que CLASA tenía un adeudo con el gobierno, no faltó quien solicitara los servicios de la productora. "La ayuda no la quiere en efectivo, sino que la CLASA haga los trabajos de laboratorio a cuenta de lo que le debe al DAPP".[100]

Finalmente, la compañía filmaría su última película durante el sexenio cardenista en 1938: *Ojos tapatíos* (Maicon, 1938).[101]

La transformación de CLASA llegaría de la mano de una nueva compañía, los Estudios y Laboratorios Azteca S. A.

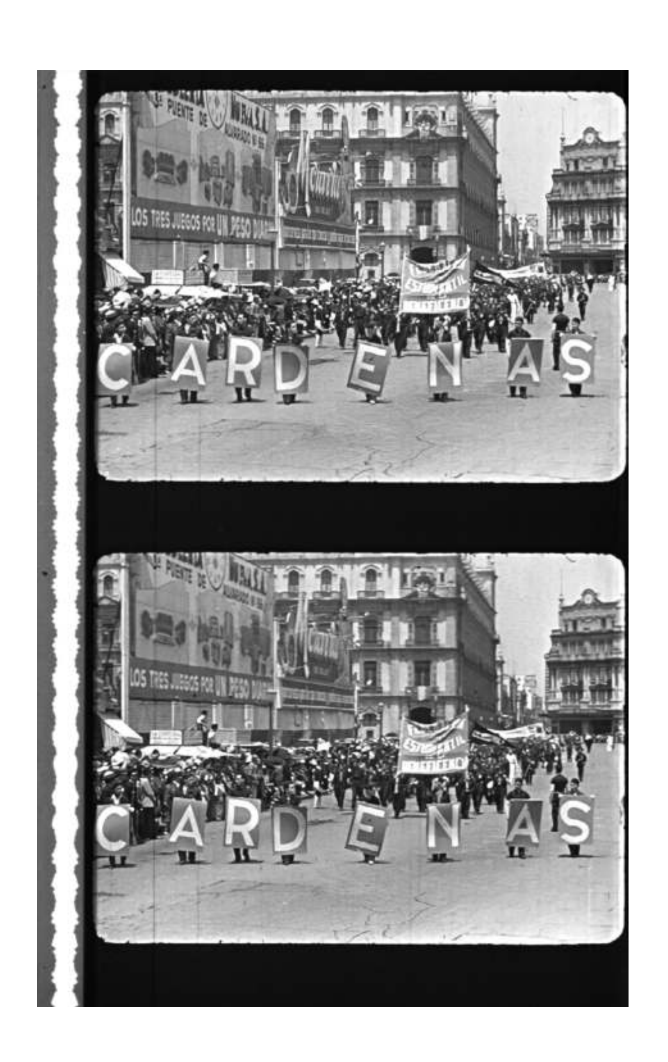
Al revisar los noticieros CLASA que se realizaron en la década de 1930, así como los tres materiales que se produjeron bajo la jurisdicción del gobierno cardenista y que llevaron por nombre *Información gráfica DAPP*, encontramos grandes similitudes lo mismo en el formato que en la estructura. Los noticieros CLASA, como ya se señaló, serían una muestra y también un modelo a seguir.

---

[100] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 523.3/24, 23 de agosto 1938.

[101] Esta película de 1938, dirigida por Boris Maicon, contó con la fotografía de Alex Phillips.

Equipo de filmación registrando el desfile del 20 de noviembre de 1937, bajo la dirección de Gregorio Castillo y con la fotografía de Manuel Álvarez Bravo.



Manifestación escolar en apoyo a la escuela socialista, que incluyó delegaciones provenientes de todo el país. *Información gráfica núm. 1* (1937), DAPP-CLASA, Filmoteca UNAM (dirección de Gregorio Castillo; fotografía de Agustín Delgado).

Información gráfica núm. 1

Ficha técnica *Noticiero* *DAPP*	Noticiero *Información gráfica núm. 1* Gregorio Castillo 1937 Dirección: F. Gregorio Castillo Fotografía: Agustín Delgado Sonido: Rafael R. Esparza Montaje: Emilio Gómez Muriel México Documental Material perteneciente a la Filmoteca UNAM	
Título del segmento	**Descripción de la imagen y/o narración**	**Tipo de información**
Día de las Madres. Sin narración	Las madres mexicanas reciben el homenaje de sus hijos. La Sra. Amalia S. de Cárdenas, esposa del Sr. presidente de la República, asiste a un festival donde les patentiza su admiración y su afecto.	Cultural
Manifestación escolar	Más de 10 000 estudiantes desfilan por la calle de la Ciudad de México en apoyo a la escuela socialista; delegaciones de todas las escuelas del país participan en el desfile.	Educativa
Atletismo campesino	Animadas regatas se efectúan en los pintorescos canales de Xochimilco, entre los nativos del lugar. Funcionarios del gobierno asisten al espectáculo y premian a los triunfadores.	Deportiva / cultural
Enseña nacional condecorada	La bandera de la Escuela Naval de Veracruz, defendida heroicamente en 1914 por los cadetes del plantel, es condecorada por el secretario de Guerra.	Cultural
Educación física	Con gran entusiasmo se inaugura un campo deportivo en Irapuato, Guanajuato. Millares de trabajadores asisten a los encuentros atléticos que entre campesinos y obreros se efectúan con este motivo.	Deportiva
Día del Soldado	En esta fecha, el pueblo mexicano testimonia su cariño a los miembros del ejército nacional. Actos significativos y democráticos tienen lugar en todos los cuarteles de la República. El jefe del ejecutivo almuerza con los guardianes de las instituciones y de la integridad nacional.	Informativa

El presidente, en mangas de camisa y sentado bajo un árbol, bebe agua. Esta imagen retrata la búsqueda de la cercanía de Cárdenas con los mexicanos, rompiendo la barrera entre el presidente y los militares. *Información gráfica núm. 1* (1937), DAPP-CLASA, Filmoteca UNAM (dirección de Gregorio Castillo; fotografía de Agustín Delgado).

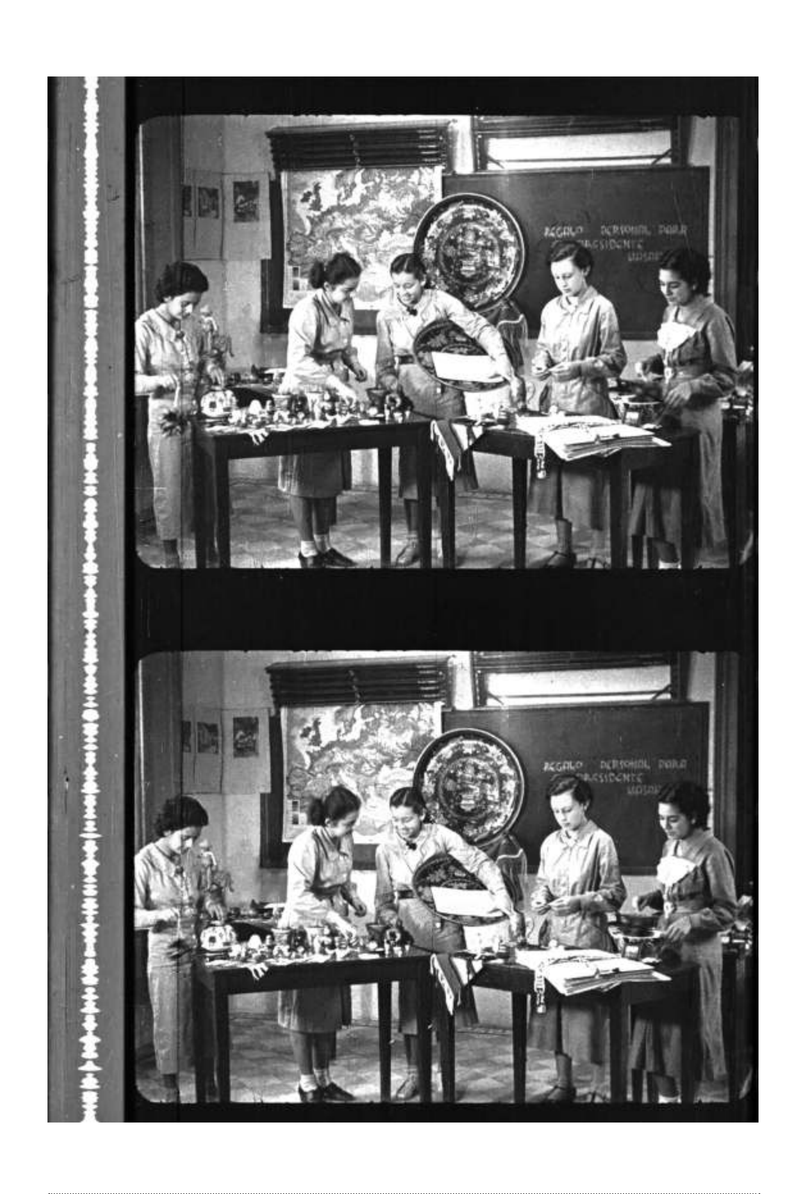
Información gráfica núm. 2

Ficha técnica *Noticiero* ***DAPP***	Noticiero *Información gráfica núm. 2* Gregorio Castillo 1937 Dirección: F. Gregorio Castillo Fotografía: Agustín Delgado Sonido: Rafael R. Esparza Montaje: Emilio Gómez Muriel México Documental Material perteneciente a la Filmoteca UNAM	
Título del segmento	**Descripción de la imagen y/o narración**	**Tipo de información**
La flor más bella de ejido	La flor más bella de ejido, símbolo de emancipación y unificación de los campesinos, es elegida en Sta. Anita, D. F., en medio de típicos festejos.	Cultural
Festejos del Día del Árbol	En el Bosque de Chapultepec se celebra el Día del Árbol.	Cultural
Fraternidad escolar	Estudiantes de la Secundaria 8 preparan los obsequios que envían a sus camaradas en Checoslovaquia.	Educativa
Visita oficial	El presidente de Filipinas, doctor Manuel L. Quezón, en su visita a México.	Informativa

Información gráfica núm. 3

Ficha técnica ***Noticiero*** ***DAPP***	Noticiero *Información gráfica núm. 3* 1938 México Documental Material no localizado	
Título del segmento	**Descripción de la imagen y/o narración**	**Tipo de información**
Primera exposición objetiva del plan sexenal	Primera exposición objetiva del plan sexenal.	Informativa
Informe presidencial 1936-1937	Informe presidencial 1936-1937, pronunciado por el jefe de la nación en el H. Congreso de la Unión.	Informativa
Encuentro Internacional de Polo	Encuentro internacional de Polo entre los equipos de San José (de la Argentina) y la Selección Mexicana.	Deportiva
Obras públicas	Construcción de un muelle en Progreso, Yucatán.	Informativa
Fiestas patrias	Desfile del 16 de septiembre.	Informativa
Exposición Nacional de Agricultura y Ganadería	Exposición Nacional de Agricultura y Ganadería.	Informativa

Debemos resaltar que sobre este número de *Información gráfica* existen dos ediciones. En este caso, el fotograma pertenece a la que se resguarda en la Cineteca Nacional, la cual, al parecer, fue preparada para difundirse en el extranjero, ya que, si bien los intertítulos se encuentran en francés, la narración se presenta en castellano. En esta versión, el primer reportaje muestra una gira del presidente Cárdenas al norte del país. La imagen exhibe al presidente con los miembros del pueblo kikapú. *Información gráfica núm. 1* (1937, versión para el extranjero), DAPP-CLASA, Cineteca Nacional (dirección Gregorio Castillo; fotografía de Agustín Delgado y Antonio Carrillo Jr.).



"Estudiantes de la secundaria 8 preparan obsequios que envían a camaradas en Checoslovaquia. Los regalos mostrados son una amplia gama de artesanías mexicanas y juguetes populares; resalta el platón de maque junto al que se puede leer: Regalo personal para el presidente Mazarik". *Información gráfica núm. 1* (1937), DAPP-CLASA, Filmoteca UNAM (dirección de Gregorio Castillo y fotografía de Agustín Delgado).

La última vez que CLASA y el DAPP se encontraron fue en la producción de 1961, *La Rosa Blanca*, dirigida por Roberto Gavaldón y basada en la novela de B. Traven. La película muestra la avaricia de los empresarios extranjeros, así como los distintos medios utilizados para despojar de la tierra a un campesino mexicano, que van dese la intimidación hasta el asesinato. El personaje interpretado por Ignacio López Tarso representa el arraigo y respeto a la tierra, mientras el empresario estadounidense y la codiciosa amante simbolizan el capitalismo más descarnado. Al hacerse de las tierras no solo destrozan las huertas y el entorno natural, también someten a los trabajadores a terribles condiciones de vida e inseguridad. Esta injusticia será revertida gracias a la noticia de la expropiación petrolera decretada por el presidente Cárdenas, quien, además de salvar el destino de esos trabajadores, hace lo propio con todos los mexicanos. Ante la noticia de la pérdida de sus inversiones en México, el empresario estadounidense y su ambiciosa amante (Cristiane Martell, futura esposa de Alemán Valdez) dirigen su mirada al medio oriente, ante la premisa de que siempre habrá otra Rosa Blanca. Este filme es un homenaje a ese marcado nacionalismo y a la construcción del ideal del Estado que se estableció durante el cardenismo.

En la cinta se utilizó material de archivo que pertenecía al momento de la expropiación, como las manifestaciones de apoyo por parte del pueblo mexicano y la gran colecta llevada a cabo en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, materiales en su momento filmados por el DAPP. Así, 21 años después, el DAPP y CLASA colaboraban de nuevo de una manera mucho más informal en la construcción del cine mexicano.

El DAPP, la industria cinematográfica y su contexto nacional e internacional

El DAPP le dio una gran importancia a la coordinación ideológica y sistemática de todo aquello que fue objeto de propaganda, publicidad, exhibición y edición oficial.[102] Como ejemplo de ello, podemos señalar que durante el periodo comprendido entre septiembre de 1937 y agosto de 1938 se tramitaron 3 853 asuntos.

Con referencia al cine, que se menciona en los informes y en las memorias del DAPP, se encontró la revisión de *scripts* o guiones. Entre los títulos que pasaron por el ojo del DAPP, encontramos *Corazón mexicano*, *El látigo*, *Entre las garras del odio*, *La sandunga* (Fernando de Fuentes, 1937), *Los bandidos de Río Frío* (Westphal, 1938), *Refugiados* (probablemente *Refugiados en Madrid*, de Alejandro Galindo, 1938), *Dios nunca muere*, *Viva México* (versión de Max Liszt), *La ley de la sierra*, *Estrellita*, *El rosario de Amozoc* y *Ladrones S. A.*[103] El DAPP se hacía presente desde el origen de las producciones que se buscaban realizar en México. Si bien los títulos anteriores son relativos a un solo año y corresponden a materiales que no se habían filmado o que se tenían que editar, sabemos también que se recurrió a la revisión de películas de ficción, noticieros y documentales, tanto largos como cortos. Esto sucedía lo mismo en la Ciudad de México que en los estados de la República, o al menos eso se intentaba. Incluso en la propia institución se creó un "proyecto de disposiciones a fin de controlar en este DAPP la supervisión cinematográfica de películas que se importan con destino a localidades fuera del

102 DAPP, *op. cit.* (1938), p. 9.

103 *Ibid.*, pp. 15-16.

La flor más bella del ejido. *Información gráfica núm. 1* (1937), DAPP-CLASA, Filmoteca UNAM (dirección de Gregorio Castillo y fotografía Agustín Delgado).

D. F.".[104] Esto corrobora que el cine fue uno de los aspectos de mayor relevancia en el Departamento.

> La importancia que desempeña el cinematógrafo como factor de propaganda superior a cualquier otro, la influencia que ejerce sobre las masas y la facilidad que ofrece para mostrar en forma objetiva cualquier aspecto de interés general, determinó [*sic*] su preferente aprovechamiento.[105]

Y, aunque hubo muchos intentos por realizar diversas producciones, siempre bajo el ideario de Cárdenas del Río, no todas se concretaron. El archivo cuenta con una suma importante de propuestas para documentales y ficciones que no lograron trascender. Dichas ideas no siempre eran de las casas productoras; en julio de 1938 el Partido Comunista de México proponía que fuera "filmada una película que tendrá por objeto contrarrestar la labor de prensa reaccionaria de los Estados Unidos. La iniciativa de filmación vino desde Los Ángeles".[106] Así, parte del pueblo mexicano se había volcado en la cruzada por la construcción de la nación y la respuesta a aquellos que eran incapaces de reconocer su grandeza: "El Estado asumió por fin un papel similar al que ya había llevado a cabo durante el periodo vasconcelista [...], el de promotor de un arte nacionalista".[107]

---

104 *Ibid.*, p. 18.

105 *Ibid.*, p. 43.

106 AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 543.3/3, 10 de julio de 1938.

107 Rosario Vidal Bonifaz, *Surgimiento de la industria cinematográfica y el papel del Estado en México, 1895-1940*, Ciudad de México, Porrúa, 2010, p. 175.

Formas de producción y distribución

Con la fundación del DAPP, el gobierno cardenista sufrió la ambigüedad del control de la información. Por un lado, buscaba ser el organismo emisor de cualquier comunicado, noticia o información referente no solo al gobierno, sino a la imagen del país en general; por otro, realizó una gran cantidad de materiales y otorgó trabajo a distintas empresas que, a su vez, también buscaban dar una versión del México posrevolucionario. Una de las razones de existencia del DAPP, y una de sus principales responsabilidades, consistía en comentar, explicar y fundamentar teóricamente las informaciones oficiales.[108] De esta manera, el DAPP se convirtió en productor cinematográfico, ya fuera apoyando económicamente los proyectos, comprando algunos que ya se habían realizado o filmado, o bien realizando sus propios documentales.

Para 1937 el costo de una película comercial rondaba los 294 200.60 pesos, según el "Anteproyecto de presupuesto para la filmación de una película de primera categoría".[109] Este presupuesto incluía el sueldo del director, los viáticos del equipo de filmación, rollos de película, laboratorios, diez copias del filme e, incluso, consideraba los imprevistos. Sin embargo, los gastos del Departamento parecían ser menores, ya que sus producciones eran modestas. De acuerdo con los presupuestos del DAPP, se invertían alrededor de 25 000 pesos por película. Según un presupuesto del diario *El Nacional*, un documental de 600 metros con duración de 20 minutos tendría un costo de 4 pesos por metro de película ya lista para proyección. Dicho presupuesto no incluía si-

108 DAPP, *op. cit.* (1938), p. 9.

109 AHAG, Fondo Agustín Arroyo Ch.

quiera salarios o viáticos; correspondía únicamente a cuestiones técnicas.[110]

Costos de la película sin filmar

MATERIAL NEGATIVO	COSTO
750 m de película negativa Súper X de 35 mm	$382.50
1 200 m película positiva de sonido de 35 mm	$180.00
1 800 m película positiva SPLICED para copia de trabajo y dos copias para su proyección	$189.00

TRABAJO DE LABORATORIO	COSTO
Elaboración de película negativa	$0.12 el metro
Revelado de negativo de sonido	$0.12 el metro
Copia de trabajo	$0.15 el metro
Copia para proyección	$0.15 el metro
Alquiler de moviola	$15.00 por día
Importe del equipo de sonido para 600 metros	$600.00
Títulos, cortinas, corte, sincronización	$470.00

110 AHAG, Fondo Agustín Arroyo Ch. Presupuesto para el DAPP, firmado por Antonio Carrillo.

Los títulos de los materiales que conformaron la producción del DAPP se perdieron con el correr de los años, y para recuperarlos fue necesaria una investigación rigurosa. Si bien la Filmoteca UNAM conserva varios de ellos, la mayoría no cuenta con cortinillas de entrada ni salida o título, por ello fue necesario contrastar la información obtenida en expedientes pertenecientes al DAPP —aquellos que incluían sinopsis, duración, metraje y descripciones— con los materiales revisados físicamente, además de la revisión hemerográfica. Los datos obtenidos se vierten en la siguiente tabla.

Lista del DAPP sobre las películas realizadas durante el sexenio de Cárdenas, referentes a su gobierno y producidas antes de la creación de este departamento[111]

TÍTULO	DIRECTOR	AÑO	CASA PRODUCTORA	ESTADO
La transmisión pacífica del poder. El general Lázaro Cárdenas toma posesión de la presidencia de la República	Vicente Cortés Sotelo	1934	Eurindia Films, Versión oficial del PNR	Localizada en Filmoteca UNAM
Irrigación en México	Ignacio Miranda	1935	Comisión Nacional de Irrigación	Desconocido

[111] La información de esta tabla y las siguientes fue extraída de Filmoteca UNAM, Arroyo Ch. Agustín; DAPP, *op. cit.* (1938), así como de diversos expedientes del AGN.

Gira gubernamental. *Información gráfica núm. 1* (1937, versión para el extranjero), DAPP-CLASA, Cineteca Nacional (dirección de Gregorio Castillo; fotografía de Agustín Delgado y Antonio Carrillo Jr.).

Lista del DAPP sobre películas en producción o finalizadas, producidas íntegramente por el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (1936-1938)

	TÍTULO	NÚM. DE ROLLOS	ÍNDOLE	SONIDO	ESTADO
1	*Información gráfica DAPP núm. 1*	1	Informativa	Musicalizada y narrada	Localizada en Filmoteca UNAM
2	*Información gráfica DAPP núm. 2*	1	Informativa	Musicalizada, con títulos	Localizada en Filmoteca UNAM
3	*Carretera México-Acapulco*	1	Proturismo	Musicalizada y narrada	
4	*Los niños españoles en México*	1	Informativa	Musicalizada y narrada	Localizada en Filmoteca UNAM
5	*Plasmogenia*	1	Científica	Silenciosa	
6	*Información gráfica DAPP núm. 3*	1	Informativa	Musicalizada, con títulos	
7	*Danzas auténticas mexicanas*	2	Documental	Musicalizada, con títulos	
8	*Escuela industrial núm. 2 Hijos del Ejército*	3	Educativa	Musicalizada y narrada	Localizada en Filmoteca UNAM
9	*Exposición Nacional de Agricultura y Ganadería*	2	Documental	Musicalizada y narrada	
10	*Desfile atlético 1937*	2	Documental	Musicalizada, con títulos	Localizada en Filmoteca UNAM
11	*La nacionalización del petróleo en México*	1	Informativa	Musicalizada y narrada	Localizada en Filmoteca UNAM

	TÍTULO	NÚM. DE ROLLOS	ÍNDOLE	SONIDO	ESTADO
12	*México y su petróleo*	2	Informativa	Musicalizada y narrada	Localizada en Filmoteca UNAM
13	*Los internados indígenas en México*	2	Documental	Musicalizada y narrada	Localizada en filmoteca UNAM

Películas fotografiadas por otras dependencias y entidades, pero que son consideradas parte del DAPP por el propio organismo

	TÍTULO	NÚM. DE ROLLOS	ÍNDOLE	SONIDO	ESTADO
14	*Irrigación núm. 1. Presa Cardel, Ver. Presa Francisco I. Madero, Hgo. Presa Santa Rosa, Zac. Presa Obregón, S. L. P.*	4	Documental	Musicalizada y narrada	
15	*Irrigación núm. 2. Presa el Rodeo, Mor. Cointzio, Mich. Tarécuaro, Mich. Chapala, Jal.*	4	Documental	Musicalizada y narrada	
16	*Desfile atlético de 1936*	2	Documental	Musicalizada y narrada	Localizada en Cineteca Nacional
17	*Ferrocarril Fuentes Brotantes-Puerto Peñasco-Santa Ana*	2	Documental	Musicalizada y narrada	
18	*Sinaloa*	1	Documental	Musicalizada y narrada	

Películas adquiridas y adaptadas por el DAPP

	TÍTULO	NÚM. DE ROLLOS	ÍNDOLE	SONIDO	ESTADO
19	*Uruapan*	2	Documental	Musicalizada y narrada	
20	*Veracruz*	3	Documental	Musicalizada y narrada	

Copias adquiridas por el DAPP

	TÍTULO	NÚM. DE ROLLOS	ÍNDOLE	SONIDO	ESTADO
21	*Camino a la vida*	10	Ficción	Musicalizada y narrada en ruso	

Películas realizadas por la Cinematográfica Latino Americana, S. A. por orden de la Secretaría de la Economía Nacional, adaptadas o supervisadas por el DAPP

	TÍTULO	NÚM. DE ROLLOS	ÍNDOLE	SONIDO	ESTADO
22	*Cooperativa de vestuario y equipo*	2	Documental	Musicalizada y narrada	
23	*Cooperativa platanera, Tuxpan, Veracruz*	2	Documental	Musicalizada y narrada	
24	*Morelia*	2	Documental	Musicalizada y narrada	
25	*Campo Militar en Monterrey, N. L.*	1	Documental	Musicalizada y narrada	
26	*Carretera México-Laredo*	2	Proturismo	Musicalizada y narrada	
27	*Cooperativa minera, Tlalpujahua, Michoacán*	1	Documental	Musicalizada y narrada	Localizada en Filmoteca UNAM

El centro ejidal de la Comarca Lagunera (1938), DAPP, Cineteca Nacional (dirección de Gregorio Castillo).

Películas en proceso de elaboración por CLASA para el 10 de octubre de 1938

	TÍTULO	NÚM. DE ROLLOS	ÍNDOLE	SONIDO	ESTADO
28	*Carretera México-Guadalajara*				
29	*Centro ejidal de la Comarca Lagunera*				Localizada en Cineteca Nacional

Película enviada por el encargado de negocios en Cuba

	TÍTULO	NÚM. DE ROLLOS	ÍNDOLE	SONIDO	ESTADO
30	*Homenaje de Cuba a México*				

Película pendiente de edición

	TÍTULO	NÚM. DE ROLLOS	ÍNDOLE	SONIDO	ESTADO
31	*F. C. Apatzingán-Zihuatanejo*				

Material cinematográfico inédito

	TÍTULO	NÚM. DE ROLLOS	ÍNDOLE	SONIDO	ESTADO
32	*Inauguración del ingenio de Zacatepec*				

	TÍTULO	NÚM. DE ROLLOS	ÍNDOLE	SONIDO	ESTADO
33	*Colecta pública en el Palacio de Bellas Artes para el pago de la deuda petrolera*[112]				
34	*Imposición de "alas" por el C. presidente de la República a nuevos pilotos militares en el campo de aviación Balbuena*				
35	*Ceremonia efectuada en Atlixco, Puebla con motivo de homenaje que en California de E. U. de N. A. que rindieron al "aguacate padre"*				
36	*Diversos festejos realizados en la capital de la República con motivo del "Día del Soldado"*				Localizada en parte de *Información gráfica* DAPP
37	*Construcción de las escolleras en la barra de Tampico, Tamaulipas*				
38	*Edificio del cuartel militar de la XIX zona militar en Villa Cuauhtémoc, Veracruz*				
39	*Gira del Gobierno realizada por el C. presidente de la República desde San Luis Potosí hasta el campo petrolero de Poza Rica, Ver.*				

112 Probablemente corresponde al material mostrado en Rosa Blanca (Gavaldón, 1961).

El petróleo nacional (1938), Cinematográfica México, Filmoteca UNAM (dirección de Gregorio Castillo; fotografía de Manuel Álvarez Bravo).

Películas realizadas entre 1938 y 1940

	TÍTULO	NÚM. DE ROLLOS	ÍNDOLE	SONIDO	ESTADO
40	*La gran manifestación nacional de respaldo y adhesión al Gobierno, referente a la expropiación petrolera.* Realizada por Filmomex Productor: Vicente Cortés Sotelo Año: 1938				Localizada en Filmoteca UNAM
41	*El petróleo nacional*				Localizada en Filmoteca UNAM
42	*Petróleo, sangre del mundo*				Localizada en Filmoteca UNAM

Películas cortas incluidas en una sola película

TÍTULO	CONTENIDO	ESTADO
Danzas auténticas mexicanas	*El Venadito* (Sonora), *Los Sonajeros* (Nayarit), *Los Jardineros* (Oaxaca), *La Pluma* (Oaxaca) y *El Pascola* (Sonora)	
Información gráfica DAPP *núm. 3*	Primera exposición objetiva del plan sexenal, informe presidencial 1936-1937, Encuentro Internacional de Polo entre Argentina y México, obras públicas (construcción del muelle Progreso en Yucatán), fiestas patrias (desfile del 16 de septiembre), Exposición Nacional de Agricultura y Ganadería	
Carretera México-Guadalajara	Bellezas naturales, bellezas artificiales, vida campesina, industria típica regional y folklor	Localizada en Filmoteca UNAM

En su corta vida,[113] el DAPP tuvo una producción de 42 materiales. En 1938 el país contaba con 370 salones de cine en

113 El DAPP solo estuvo en funciones cerca de cuatro años.

El petróleo nacional (1938), Cinematográfica México, Filmoteca UNAM (dirección de Gregorio Castillo; fotografía de Manuel Álvarez Bravo).

el país, 57 de ellos en la Ciudad de México.[114] Nos referimos solo a los salones comerciales, pero, como veremos más adelante, hubo esfuerzos por llevar el cine a poblaciones pequeñas; además, todavía funcionaban los cines itinerantes, lo que multiplicaba las pantallas donde los materiales del DAPP podían ser proyectados. De esta manera, la distribución de sus películas se destinó a un grupo que tenía como encomienda difundir y vigilar la circulación de dichas películas tanto en el país como en el extranjero.[115] Los países poderosos veían con recelo a México y la expropiación petrolera deterioró las relaciones entre las empresas y los países afectados, quienes iniciaron una gran campaña de desprestigio.

En este contexto, crear la imagen de un México moderno, nación en construcción y desarrollo, no fue sencillo. Se realizaron 116 copias de los títulos pertenecientes a los años de 1937 y 1938. Se buscó crear y enriquecer un archivo musical que sirviera para acompañar las proyecciones de los filmes. En el transcurso de un año se filmaron 30 rollos, lo que generó un total de 26 681 pies de película, con copias en inglés y francés.

Contrarrestar las campañas que se oponían la expropiación petrolera se convirtió en una de las prioridades del DAPP. No es fortuito que dos de los trabajos que contaron con un mayor número de copias fueron *La nacionalización del petróleo* (15 copias) y *México y su petróleo*[116] (14 copias), ambas dirigidas por Gregorio Castillo.[117]

---

[114] *Excélsior*, columna "¡Cámara!", 1.° de noviembre de 1938.

[115] DAPP, *op. cit.* (1938) p. 115.

[116] Esta película, al igual que *El petróleo nacional*, fue fotografiada por Manuel Álvarez Bravo; véase Eduardo de la Vega Alfaro, "Álvarez Bravo, cinefotógrafo", en *Luna Córnea*, núm. 24, 2002, p. 89.

[117] En un capítulo posterior se analizará la estrategia de medios que creó el gobierno cardenista en torno a la expropiación petrolera.

Número de copias en otros idiomas

	PELÍCULA	NÚM. DE COPIAS	IDIOMA AL QUE SE DOBLÓ
1	*Desfile atlético 1937*	2	Inglés
2	*La nacionalización del petróleo*	1	Inglés
3	*México y su petróleo*	3	Inglés
4	*Información gráfica* DAPP *núm. 1*	1	Francés
5	*Desfile atlético 1937*	2	Francés

Cuadro informativo del consumo de películas en la producción cinematográfica entre el 1.º de septiembre de 1937 y el 31 de agosto de 1938[118]

POSITIVO							
	TÍTULO	NEG. IMAGEN EXPUESTA (PIES DE PELÍCULA)	NEG. SONIDO EXPUESTO (PIES DE PELÍCULA)	COPIA DE TRABAJO IMAGEN (PIES DE PELÍCULA)	COPIA DE TRABAJO SONIDO (PIES DE PELÍCULA)	NÚMERO DE COPIAS	DEFINITIVO (PIES DE PELÍCULA)
1	*Información gráfica* DAPP *núm. 3*	3 000	1 000	3 000	1 000	2	2 000
2	*Danzas auténticas mexicanas*	4 000	4 000	4 000	4 000	4	6 800
3	*Escuela industrial núm. 2 Hijos del Ejército*	6 000	11 000	6 000	11 000	6	15 000
4	*Exposición Nacional de Agricultura y Ganadería*	4 000	2 500	4 000	2 500	4	7 484

118 DAPP, *op. cit.* (1938), p. 135.

POSITIVO								
	TÍTULO	NEG. IMAGEN EXPUESTA (PIES DE PELÍCULA)	NEG. SONIDO EXPUESTO (PIES DE PELÍCULA)	COPIA DE TRABAJO IMAGEN (PIES DE PELÍCULA)	COPIA DE TRABAJO SONIDO (PIES DE PELÍCULA)	NÚMERO DE COPIAS	DEFINITIVO (PIES DE PELÍCULA)
5	*Desfile atlético nacional*	10 000	5 000	10 000	5 000	18	28 800
6	*Nacionalización del petróleo*	5 600	4 500	5 600	4 500	21	21 630
7	*México y su petróleo*	5 000	10 000	5 000	10 000	19	37 050
8	*FC* [ferrocarril] *Fuentes Brotantes-Puerto Peñasco-Santa Ana*	Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas	6 000	Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas[119]	6 000	5	10 000
9	*Sinaloa*	Gobierno de Sinaloa	2 000	Gobierno de Sinaloa[120]	2 000	1	1 000
	Totales	37 600	46 000	37 600	46 000		129 765

Las películas documentales *Carretera México-Guadalajara* e *Internados indígenas* fueron producidas por CLASA. Las referentes a los sistemas de riego *El Rodeo*, *Presa Madero* y *Presa Santa Rosa* fueron producidas por la Comisión Nacional de Irrigación y recuperadas por CLASA para el DAPP.

[119] La Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas financió el proyecto, pero se desconoce el monto otorgado.

[120] El Gobierno de Sinaloa entregó financiamiento a la obra, pero no se conoce la suma.

El presidente Cárdenas saluda a los niños del internado España-México. Filmoteca UNAM.

El DAPP generó guiones para los distintos departamentos y secretarías, aunque la mayoría de estos no lograron concretarse; por ello el contrato con CLASA quedó inconcluso. La cantidad de materiales que se pretendía filmar refiere la importancia que tenía el cine para los distintos organismos gubernamentales; así, se escribieron guiones para cortos cinematográficos relativos a la salud, la educación, la defensa nacional, la etnografía y la arqueología.[121]

La distribución

El DAPP contó con dos comisiones para producir y hacer que sus materiales llegaran al público. Por un lado, se encontraba la Producción Cinematográfica y para el segundo propósito se contaba con la Circulación de Películas. El objetivo de ambas era "promover y vigilar la circulación de las películas del Departamento, con el fin de lograr su más amplia exhibición tanto en el país como en el extranjero".[122]

Entre 1937 y 1938 el Departamento realizó 116 copias de los materiales que produjo durante este par de años; algunas de ellas, como ya se mencionó, en otros idiomas, como el inglés y el francés. La distribución de los materiales se realizó a través de un grupo que tenía como prioridad impulsar la circulación de estas películas. El primer movimiento del Departamento para llevar a cabo esta acción fue acercarse a exhibidores nacionales y distribuidores de películas extranjeras, y sentar convenios con ellos. En tales acuerdos quedaba establecido que las películas del DAPP "[tuvieran] carácter informativo y documental, fueran exhibidas sistemáticamente dentro de los programas de cintas de

121 DAPP, *op. cit.* (1938), pp. 9-23.

122 *Ibid.*, p. 115.

gran metraje en todos los salones que constituyen circuitos comerciales".[123]

Durante la búsqueda de las carteleras del periodo, no se encontraron los títulos de las películas, aunque en todas las funciones de cine comercial se ofrecía un programa de "cortos documentales" antes de la película principal. Gracias a los registros del DAPP, se sabe que las películas *Desfile atlético de la Revolución 1937*, *Los niños españoles en México*, *Exposición agrícola-ganadera*, *Escuela [industrial núm. 2] Hijos del Ejército*, *La nacionalización del petróleo en México*, *México y su petróleo*, *Danzas mexicanas*, *Veracruz*, *Uruapan*, *Camino a la Vida*, *Irrigación núm. 1*, *Irrigación núm. 2*, *Información gráfica núm. 1* e *Información gráfica núm. 2* fueron efectivamente exhibidas en las siguientes salas de la Ciudad de México: Iris (80 exhibiciones), Alameda (19), Rex (4), Regis (7), Olimpia (4), Palacio (16), Principal (46), Encanto (4), Mundial (24), Hipódromo (24), Roxy (24), Alarcón (24), Parisiana (24), Capitolio (24), Briseño (24), Goya (12), Rialto (12), Granat (12), América (12), Roma (16), Rivoli (12), Edén (12), Teresa (12), Monumental (12), Odeón (12), Venecia (16), Bretaña (4), Hidalgo (3), Máximo (4), Majestic (3), Primavera (10). La suma refiere un total de 500 exhibiciones en cines comerciales tan solo en la Ciudad de México, siendo las películas más programadas *Desfile atlético de la Revolución 1937*, *Exposición agrícola-ganadera*, *La nacionalización del petróleo en México* y *México y su petróleo.*

La circulación de los documentales no se daba solo a través los cines comerciales. Hubo particular interés en que los materiales fueran vistos en instancias gubernamentales, como las dependientes de la Secretaría de Educación Pública y de la Universidad Nacional, donde se realizaron un total de 647 presentaciones. Los documentales fueron exhibidos de

---

123 *Ibid.*, p. 148.

manera intensa en la Exposición Agrícola Ganadera, durante la cual se proyectaron cuatro películas 72 veces: los números 1 y 2 de *Irrigación*, *Desfile atlético de la Revolución 1937* y *Veracruz*, cada una con 18 presentaciones.

> Además, se cuidó de aprovechar todos aquellos actos oficiales de carácter cultural y social, como La Exposición Agrícola-Ganadera de San Jacinto; las ferias de año nuevo, congresos regionales indígenas, etcétera, para organizar directamente exhibiciones, formando en cada caso programas adecuados, y se cooperó con agrupaciones obreras y campesinas, culturales y científicas, facilitándoles películas para integrar programas de festivales e ilustrar conferencias y asambleas.[124]

El resto del país no quedó exento de tales funciones. Para el Departamento era igual de importante llegar a los circuitos del interior de la República, ya fuera de forma directa con las empresas que administraban cines en distintas poblaciones, o bien con los que se encontraban relacionados con los establecidos en la Ciudad de México.

> Las buenas relaciones que se han venido cultivando con los distribuidores de películas y empresarios de los salones de espectáculos han facilitado el uso de los mismos en todas aquellas exhibiciones oficiales, y que mantendrán en estos términos para lograr en breve la organización de matinés dominicales dedicadas a niños, estudiantes y obreros.[125]

Los materiales producidos por el DAPP llegaron al público de muchas maneras: gracias a las "giras" de estos por la Re-

[124] *Ibid.*, p. 149.

[125] *Ibid.*, p. 148.

pública, obras como *El desfile atlético de la Revolución 1936*, *Uruapan*, *Irrigación núm. 2* y los números 1 y 2 de *Información gráfica* se exhibieron en las ciudades de Tlaxcala, Apizaco y Calpulalpan en el estado de Tlaxcala; Pachuca y Real del Monte, en Hidalgo; Texmelucan y Puebla capital; Querétaro capital; Guanajuato, León, Celaya, Irapuato, Acámbaro, Valle de Santiago, San Miguel Allende, Silao, Jaral del Progreso, en Guanajuato; San Luis Potosí capital y Matehuala; Monterrey, Ciudad Anáhuac y Linares, en Nuevo León; Saltillo, Torreón, San Pedro y Viesca, en Coahuila. Así pues, los enviados del DAPP recorrieron gran parte del territorio nacional. Curiosamente, el informe no menciona la región sur de México.

Es evidente el interés que hubo por difundir los materiales del Departamento en gran parte del país; sin embargo, fueron las exhibiciones en el extranjero las que, en apariencia, tenían un mayor apoyo y trascendencia. El fin con el que se había creado el Departamento parecía marchar por buen camino: una propaganda generalizada llegaba a los mexicanos por medio de carteles, revistas, folletos y ferias, al igual que a través de la radio y el cine. El DAPP estaba en todos lados, incluso fuera de México.

IV. EL DAPP: CREANDO LA IMAGEN DE LA NUEVA NACIÓN MEXICANA

A donde fueres, haz que te vieren

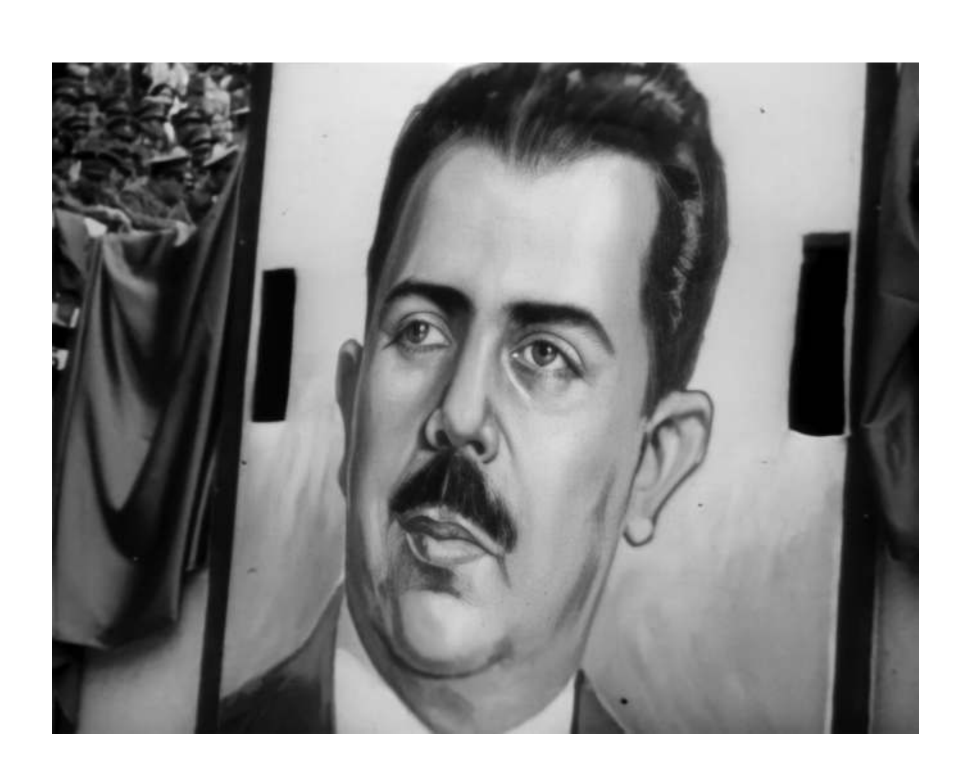
El empeño por presentar a México en el extranjero a través de los documentales del DAPP se demuestra en el siguiente fragmento de las *Memorias del Departamento*:

> Con la cooperación de la Secretaría de Relaciones Exteriores, se planearon circuitos de exhibición para toda la América, dejando establecidos y en funcionamiento cinco en los Estados Unidos del Norte, dos en Centroamérica, uno en Las Antillas y cuatro en América del Sur. Por cuanto a la circulación de nuestras películas en Europa, no se ha descuidado ese punto y se han aprovechado las relaciones con intelectuales y centros culturales para exhibir algunas de las producciones de este Departamento, como en el caso de la Exposición Internacional de París, la Exposición Permanente en el Museo de Bruselas, Bélgica y la Feria de Praga, Checoslovaquia, en las que se han efectuado exhibiciones públicas y privadas, bajo el patrocinio de los representantes mexicanos en dichos lugares.[1]

La lista de países donde se proyectaron los filmes es extensa: Francia, España, Bélgica, Praga, Rumania, Estados Unidos, El Salvador, Guatemala, Panamá, Chile, Cuba, Honduras, Nicaragua, Costa Rica, Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú, Argentina, Uruguay, Paraguay, Brasil, Santo Domingo y Haití. Además, hay indicios de que las exhibiciones en cada país se hicieron tomando en cuenta sus particularidades. En España,

---

[1] DAPP, *op. cit.* (1938), p. 149.



Close up a la imagen que preside el carro alegórico que formó parte del desfile posterior al juramento del general Cárdenas como presidente. *Toma de protesta como presidente de la República Mexicana del general Lázaro Cárdenas del Río* (1936), Filmoteca UNAM.

por ejemplo, el documental *Los niños españoles en México* fue proyectado 120 veces. Cabe señalar que este país fue uno de los más visitados por el Departamento,[2] y esta última película fue una de las más proyectadas, con un total de 280 funciones; por su parte, tanto *México y su petróleo* como *La nacionalización del petróleo en México* fueron las que más exhibiciones tuvieron en Estados Unidos y en los países de América Latina. En total, entre los países de Norteamérica y los de Sudamérica, se alcanzaron las 680 exhibiciones.

Para mostrar los filmes del DAPP en el extranjero se buscó sacar provecho de los acuerdos firmados con los distribuidores en México, lo mismo que de las delegaciones que ya se encontraban en los países visitados. Había funciones privadas, en su mayoría dirigidas a los cuerpos diplomáticos y sus familias en cada país, así como a invitados especiales, lo que permitió abrir después una serie de presentaciones para el público en general.

> Con los exhibidores nacionales y distribuidores de películas extranjeras, quedaron propalados los convenios necesarios para que las del Departamento, de carácter informativo y documental, fueran exhibidas sistemáticamente dentro de los programas de cintas de gran metraje en todos los salones que constituyen circuitos comerciales.[3]

En este apartado haremos un breve recuento del paso de los materiales fílmicos del DAPP por distintos países y la respues-

[2] El apoyo otorgado por Cárdenas al gobierno republicano español durante la Guerra Civil fue relevante. Sabemos que hubo un intercambio de materiales cinematográficos hacia ambos lados. Para más información sobre la relación de México y España en este periodo, consúltese el siguiente capítulo.

[3] DAPP, *op. cit.* (1938), p. 149.

ta a dichas funciones. De esta manera, se resaltará la importancia que el cine documental realizado por el gobierno tuvo en la expansión de la imagen de la nación mexicana en buena parte del mundo.

América Latina resultaba de gran importancia para la distribución de los materiales del DAPP. En Colombia, por ejemplo, se presentó en los cines Real y Fiaenza el programa constituido por *Boletín grafico DAPP 1* [*Información gráfica*], y *Desfile deportivo de 1936*; para ello se contó con el apoyo de la Compañía Distribuidora Hispano-Mexicana, que se encontraba exhibiendo *Jalisco nunca pierde* (Chano Urueta, 1937). Los documentales se mostraban antes de que iniciara la función de la película de Urueta. Se calcula que tan solo en Bogotá dichas cintas fueron vistas por al menos 84 620 personas,[4] número que seguiría creciendo, pues el primer informe, de donde proviene esta información, se presentó apenas unas pocas semanas después de iniciar las exhibiciones.[5]

Número de espectadores de las películas del DAPP exhibidas en Colombia

CIUDAD	INFORMACIÓN [GRÁFICA] DAPP 1	DESFILES DEPORTIVOS
Bogotá	97 419	112 019
Ibagué	6 702	6 702
Medellín	14 345	14 345
Barranquilla	20 647	20 647
Total	139 140	153 812

[4] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 523.3/24, 20 de enero de 1938.

[5] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 523.3/24, 17 de mayo de 1938.

Estas cifras demuestran el impacto que el cine mexicano de ficción tenía en otros países, particularmente en Latinoamérica, lo cual fue aprovechado por el DAPP para programar la proyección de sus materiales en las corridas comerciales. Además, se llevaron a cabo presentaciones "especiales", como la realizada en el Teatro Real de Bogotá, donde se mostró un programa más nutrido, compuesto por *Boletín informativo DAPP núm. 2*, *Irrigación 1* y *2*, *Manifestación obrera y campesina de respaldo al gobierno de México por la cuestión petrolera*, *Carretera México-Acapulco* y *Desfile atlético de 1936*. Para este tipo de exhibiciones se enviaban invitaciones a miembros del cuerpo diplomático, políticos, intelectuales y periodistas, así como a personajes destacados de la corriente de izquierda colombiana. El informe del DAPP comenta que las películas fueron muy aplaudidas por los invitados; además, menciona que estos títulos fueron entregados a los distribuidores de películas mexicanas para incluirlos en su corrida comercial.[6]

Tal vez como consecuencia de la demanda del público y la curiosidad por algunos hechos y lugares, se solicitó el envío de materiales que contuvieran imágenes de ruinas yucatecas, carreteras, escuelas y desfiles militares, pues estos temas, al parecer, despertaban el interés de la población colombiana. Durante el mismo año se realizaron proyecciones en distintos países; Chile fue uno de ellos: se exhibieron en la capital, Santiago, los documentales *Danzas auténticas mexicanas*, *Escuela industrial núm. 2 Hijos del Ejército* y *Los niños españoles en México*. Esta vez los documentales fueron distribuidos por Ibarra y Compañía, empresa que también tenía en otros países la mayor distribución de cine mexicano, y que en su momento señaló: "Nosotros haríamos acompañar las películas

[6] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 523.3/24, 11 de agosto de 1938.

El centro ejidal de la Comarca Lagunera (1938), DAPP, Cineteca Nacional (dirección de Gregorio Castillo).

del DAPP a todo material que explotamos, de tal manera que los propósitos de publicidad y conocimiento de México que con ellas se persiguen se llenarían completamente”.[7] Gracias a los acuerdos establecidos con esta empresa, diversos documentales fueron vistos por el público que acudía a las funciones de *La cuna vacía* (Miguel Zacarías, 1937).[8]

En Costa Rica, la película *Boletín informativo* DAPP *núm. 1* fue entregada a la compañía distribuidora Raventós, encargada de llevar el 95 % de las películas mexicanas a dicho país.[9] Esta misma estrategia fue seguida en casi todos los lugares donde se exhibieron materiales del DAPP. En Guatemala y Nicaragua se realizaron eventos a los que se invitó a los ministerios de Relaciones Exteriores y Gobernación; en estos países se exhibieron los números 1 y 2 de *Información gráfica* DAPP.[10] De acuerdo con los informes redactados por los encargados de la promoción de los materiales fílmicos del DAPP en Latinoamérica, estos materiales dejaban a su paso una buena impresión y eran muy aplaudidos. Así lo demuestra el documento redactado con motivo de la proyección de *Desfile atlético 1936*, que comprueba que el cine filmado por el gobierno de Cárdenas rendía frutos.

> Estimo que nunca habíamos usado un medio tan efectivo como éste para suscitar simpatías de todos los sectores sociales ex-

---

[7] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 523.3/24, 13 de julio de 1938.

[8] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 523.3/24, 10 de septiembre de 1938.

[9] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 523.3/24, 23 de septiembre de 1937.

[10] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 523.3/24, 23 de noviembre de 1937.

El desfile deportivo de 1939 (1939), DAPP, Cineteca Nacional.

> tranjeros, y creo por tanto que debemos seguir por este camino, enviando a todos los países películas que nos den a conocer en todos nuestros aspectos de indiscutible gran nación, de posibilidades ilimitadas que comienzan a ser aprovechadas debido a la fuerza creadora de nuestro movimiento social puesto en marcha.[11]

Para llevar a cabo la difusión de los documentales, se utilizaron las proyecciones comerciales de *Allá en el Rancho Grande* (1936) y *Bajo el cielo de México* (1937) —que pueden situarse dentro del género "comedia ranchera"—, entre otros filmes. También fueron visitados otros países de Latinoamérica, como Perú y Cuba, donde se utilizó la misma fórmula para realizar las exhibiciones.

Estados Unidos

Las exhibiciones en el país vecino del norte se hicieron a través del consulado de El Paso, Texas. *El desfile atlético*[12] fue exhibida en dos teatros de la ciudad, con una asistencia de 10 500 personas en un periodo de seis días, a los que se sumaron otros 3 500 espectadores cuando la película fue enviada a Albuquerque, Nuevo México, Bernalillo y Denver. El informe resalta que los espectadores recibieron con agrado la película, en la cual se mostraba un México joven y moderno, así como un adelanto en la cultura física. Una opinión similar mereció la misma película al ser mostrada en Ottawa, Canadá.

Los filmes eran incluidos dentro de los programas culturales, casi siempre patrocinados por embajadas, consulados y asociaciones de amigos de México, donde se podía degustar

---

[11] *Idem.*

[12] No se especifica de cuál de las películas sobre desfiles atléticos se trata.

cocina típica, escuchar piezas musicales y presenciar la proyección de algunos de los cortos del DAPP. En Utah y California hubo eventos de esta naturaleza; en las invitaciones a estas ocasiones, se resaltaba que se proyectarían "filmes sonoros que mostraban el desarrollo y progreso de México bajo el liderazgo del presidente Cárdenas".[13]

Europa

Entrar al mercado europeo no fue tan sencillo como lo había sido ingresar al latinoamericano. El primer problema fue el idioma, aspecto que se resolvió con el subtitulado o el doblaje; además, los distribuidores opinaban o sugerían cambios en los materiales de acuerdo con su conocimiento del público local, "aligerando escenas" o recortándolas.[14] De nuevo, los contactos se hicieron por vía consular. Aparte de Bélgica, donde finalmente se realizaron las exhibiciones en el Museo de Bruselas,[15] se visitaron distintos países con los que se mantenían buenas relaciones, como la ahora extinta Checoslovaquia, donde se presentaron los documentales no solo en Praga, durante la feria de dicha ciudad,[16] sino también en ciudades industriales importantes como Chrastava, Znojmo Usti, Gablonz y Brno, siendo esta última ciudad norteña

13 AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 523.3/24, 23 de noviembre de 1937.

14 Para la proyección en Bélgica, se sugirieron cambios por parte del Sr. Blantón, dueño del Studio Stuard, el cine destinado a la exhibición de los materiales del DAPP. AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 523.3/24, 31 de marzo de 1938.

15 AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 523.3/24. Parte del informe rendido en 1937.

16 *Idem.*

el sitio en el que se llevarían a cabo dos presentaciones con un mayor número de asistentes,[17] y se esperaba poder realizar funciones en la ciudad de Zlín,[18] famosa por estar constituida únicamente por trabajadores de la fábrica de calzado Bata.[19] En este país se privilegió a las comunidades de obreros sobre el público habitual del cine; por lo tanto, no se contó con el apoyo de un distribuidor comercial, como en otros casos.

Por su parte, en Francia las películas volvieron a programarse por medio de un distribuidor: Les Distributeurs Internationaux des Films. Así fue llevado "El desfile atlético" a París y a pequeñas ciudades como Nantes, Dijon, Cambrai y Lyon,[20] entre otras, donde, a decir de la distribuidora, había contado con un gran éxito[21] en una gira que duró cinco meses. Asimismo, las cintas fueron exhibidas durante la Exposición Internacional de París.[22]

Sin embargo, la intención de mostrar estas películas no siempre fue propagandística, al menos no exclusivamente. En casos como las proyecciones en La Habana, Cuba, y Los Ángeles, sus proyecciones ayudaron a reunir fondos para

---

[17] Dicha localidad es, incluso hasta la actualidad, la zona industrial más importante de ese territorio.

[18] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 523.3/24, 6 de mayo de 1938.

[19] La nueva urbe se construyó para ser poblada únicamente por los trabajadores de la fábrica de zapatos, que lleva el nombre de su fundador. En 1949 comenzaría a llamarse Gottwaldov, nombre del primer presidente comunista de Checoslovaquia, debido a que, para el Partido Comunista, Bata significaba el mayor ejemplo del capitalismo.

[20] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 523.3/24, 18 de febrero de 1938.

[21] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 523.3/24, 18 de noviembre de 1938.

[22] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 523.3/24. Parte del informe rendido en 1937.

los niños del pueblo español y establecieron vínculos tanto en el extranjero como en México; se buscaba cooperar con agrupaciones obreras, campesinas, culturales y científicas al facilitarles películas para integrar programas en festivales, conferencias y asambleas.[23]

Cuadro informativo sobre el número de exhibiciones de las películas en circulación[24]

PELÍCULA	D. F.	ESTADOS DE LA REPÚBLICA	ESTADOS UNIDOS	CENTRO Y SUDAMÉRICA	EUROPA
Información gráfica núm. 1	224	34	13	155	36
Información gráfica núm. 2	212	114	9	27	
Información gráfica núm. 3	54	98			
Desfile atlético 1936	218	330	137	42	85
Desfile atlético 1937	163	74	76	14	
Cooperativa [de] *vestuario y equipo*	328		19		46
Cooperativa [de] *plataneros Tuxpan*	208	6	23	8	66
Carretera México-Acapulco	248				

---

23 *Idem.*

24 El cuadro, fechado el 8 de octubre de 1938, fue realizado por el DAPP a través de su departamento de divulgación.

PELÍCULA	D. F.	ESTADOS DE LA REPÚBLICA	ESTADOS UNIDOS	CENTRO Y SUDAMÉRICA	EUROPA
Campo militar en Monterrey	76	10			
Carretera México-Laredo	40	10			
Cooperativa de mineros de Tlalpujahua	40	4	27	8	66
Irrigación núm. 1	219	16		8	56
Irrigación núm. 2	310	114		11	46
Veracruz	166	16	17		8
Uruapan	117	115	6		8
Morelia	200				
Los niños españoles en México	110	53		51	120
Exposición agrícola-ganadera	18	20			
Escuela Hijos del Ejército núm. 2	198	60		30	
La nacionalización del petróleo	62	45	193	53	
México y su petróleo	158	65	164	52	
Danzas auténticas mexicanas	56			18	
Ferrocarril Fuentes Brotantes-Punta Peñasco-Santa Ana	30				10

Regiones / países donde fueron presentados documentales del DAPP

EUROPA	ESTADOS UNIDOS, CANADÁ	LATINOAMÉRICA
Francia, España, Bélgica, Checoslovaquia, Rumania	California, Texas, Nueva York, Washington D. C., Wisconsin, Nuevo México, Arizona, Colorado, Ohio	El Salvador, Guatemala, Panamá, Cuba, Honduras, Nicaragua, Costa Rica, Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú, Argentina, Uruguay, Paraguay, Brasil y Santo Domingo

La información de los cuadros anteriores refleja el gran interés que tuvo el DAPP por mostrar la imagen de México fuera del país, misma que servía como una justificación a los cambios en las políticas referentes al petróleo y que, además, mostraba cómo estas transformaciones tenían un impacto en los ciudadanos comunes, en el México joven, dueño de una identidad propia.

El DAPP y el control de los contenidos cinematográficos

El DAPP no hará labor de censura a la prensa nacional; será respetuoso de la libre emisión de pensamiento; rechazará, por indebida y perjudicial a la sociedad, la invasión a los campos en los que habitualmente se mueve el diarismo nacional, y sus actividades se encauzarán por un sendero que le permita desarrollar la más amplia labor en pro del país y de sus habitantes por medio de una propaganda organizada.

Agustín Arroyo Ch.

Como se constató en los documentos referentes a su formación, desde sus mismos preceptos el DAPP estaba destinado a

La gran manifestación nacional de respaldo u adhesión al gobierno, referente a la expropiación petrolera (1938) Filmomex, Filmoteca UNAM (dirección de Vicente Cortés Sotelo).

convertirse en un órgano censor.[25] Antes de ser distribuidos, los materiales pasarían por el Departamento. De este modo, el DAPP "revisó y rectificó, en los casos que se juzgó conveniente, la información nacional y extranjera que no correspondía a la realidad".[26] A su vez, se dio a la tarea de

> [ir] cumpliendo con las labores que se tiene encomendadas, especialmente la de influir en la unificación del pensamiento nacional dando a todos los diarios del país, agencias y corresponsales extranjeros, informaciones impersonales y exactas sobre las actividades que desarrolla el Ejecutivo Federal.[27]

El control y el manejo de la información resultaban indispensables para este órgano en su búsqueda por lograr una sola nación, "unificando el pensamiento nacional, que es uno de los principales motivos para los que fue creada la DAPP [*sic*]". No es de sorprender, entonces, que durante el periodo de un año se revisaran 6 053 noticias que provenían de todos los departamentos y dependencias del ejecutivo federal.[28] El mismo DAPP era el encargado de su difusión; las hacía llegar a los medios extranjeros y nacionales a través de agencias informativas o notas publicadas en prensa. Entre las que recibían información de manera regular, se encontraron las siguientes: Agencia de Noticias ANTA, Agencia Alemana de Noticias, United Press, Asociated Press, International News Service, Transradio, *The New York Times*, *The New*

---

[25] Es cierto que la censura existía desde los inicios del cinematógrafo y fue refinándose por medio de reglamentos, decretos y diversos controles.

[26] DAPP, *op. cit.* (1938), p. 9.

[27] *Ibid.*, p. 43.

[28] *Idem.*

York Herald Tribune, *Daily Mail*, *News Chronicle*, entre otras. En cuanto a las agencias y periódicos mexicanos, se enviaban comunicados y noticias a la Prensa Asociada de los Estados y el Bloque de Periodistas, así como a corresponsales de distintos periódicos.[29] Estos boletines, que durante el periodo de un año sumaron un total de 463, también se mandaban a los gobernadores y a los jefes de las zonas militares para su difusión.

Un ejemplo del manejo de información llevado a cabo por el DAPP, así como del control que este ejercía sobre la noticia y la manera en que esta llegaba a los ciudadanos, puede leerse en la siguiente petición, hecha por Enrique Velasco y Ramón García desde la Penitenciaría del Distrito Federal: "Suplícase dictar acuerdo efecto Dpto. Autónomo de Publicidad controle, analice y publique toda noticia referente a penitenciaria, para evitar escandalosa noticia en los periódicos".[30]

No se puede negar que la censura ya se ejercía y, en este sentido, los antiguos revisores pudieron proseguir con su tarea. Antes de la creación del DAPP, el trabajo de control sobre el material cinematográfico correspondía a Bellas Artes, dependiente de la Secretaría de Educación Pública:

> Cuando se recomendó la censura cinematográfica a la Secretaría de Gobernación —y con motivo de las dificultades que los explotadores locales del CINE pusieron a la película "REDES" producida por este Departamento— traté el asunto con nuestro buen amigo el Lic. Don Silvestre Guerrero, secretario del Ramo; quien se sirvió resolver que se nombrara miembro del Conse-

[29] *Ibid.*, p. 44.

[30] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 543.2733, 27 de abril de 1937.

> jo de Censura Cinematográfica al mencionado jefe de nuestra oficina de cinematografía, a reserva de estudiar la coordinación de funciones o, en su caso, las reformas legales para concentrar todas esas funciones —salvo las estrictamente educativas— en la Secretaría de Gobernación como opina esa misma Oficina de Cinematografía como resultado del extenso y detallado estudio [que] se ha hecho de las legislaciones sobre la materia vigentes en otros países.
>
> Al pasar a ese nuevo Departamento Autónomo el ramo de propaganda cinematográfica, me permito presentar de nuevo el caso [...] sugerirle que conserve al Lic. José Castellot Jr. en el citado Consejo de Censura Cinematográfica.[31]

Si la censura se ejerció en los órganos de información más comunes, como lo fueron la prensa y la radio, es de suponerse que el cine y la industria que lo rodea no quedarían exentos. Por el contrario, y al ser conscientes de su gran impacto propagandístico, estos fueron incluidos y considerados de manera relevante, hecho que rápidamente encontró detractores, ya que para poder ejercer el control era necesario establecer un férreo sistema, en el cual el DAPP era el ejecutor.

> Por lo que hace al Distrito Federal, antes de que las películas nacionales o extranjeras puedan ser exhibidas en los salones de cine de cualquier categoría, tiene[n] que pasar por la pantalla de dos metros cuadrados del salón de exhibiciones de la censura.
>
> En este saloncito situado en la Oficina de Diversiones del Departamento Central se exhiben diariamente, en promedio, unos TREINTA Y CINCO A CUARENTA rollos de película,

[31] AHAG, Fondo Agustín Arroyo Ch. Carta de José Muñoz Cota dirigida a Agustín Arroyo Ch., fechada el 12 de enero de 1937.

> ante los censores, que se dividen por mitad entre el propio Departamento Central y el DAPP. Entre esos censores se encuentran periodistas, profesionistas y artistas.[32]

Por medio de reuniones con productores de películas nacionales, el DAPP informó que se consideraba como un mandato "enviar a supervisar sus argumentos a esa dependencia, antes de emprender la filmación",[33] lo cual no pasó desapercibido y fue cuestionado por los involucrados en este medio. La revista *Mundo Cinematográfico*, dirigida por Alberto Monroy, declaró que "se trata, seguramente, de evitar que los films elaborados en los estudios locales contraríen la ideología sustentada por el Gobierno emanado de la Revolución, o la desvirtúen", y señaló que la medida era aplaudible siempre y cuando "no se pretenda imponer un canon ideológico en la producción".[34]

De manera previa a la exhibición de cualquier película, era necesario que los empresarios obtuvieran el permiso de las autoridades, las cuales, para otorgarlo, recurrían a la "supervisión" del material. Dicho ejercicio dejaba a su criterio las modificaciones y los cortes necesarios para que los filmes fueran aptos para exhibirse.[35] Nuevamente, la revista *Mundo Cinematográfico* cuestionaba estas prácticas a través de una serie de preguntas, de las que no obtendría respuesta:

> ¿Qué se prohíbe en los films, religiosidad, política, alusiones o tópicos sobre cuestiones obreras y sindicales?

32 *Excélsior*, columna "¡Cámara!", 1.° de noviembre de 1938.

33 *Mundo Cinematográfico*, núm. 76-77, año VII, diciembre 1936-enero 1937, pp. 1-36.

34 *Ibid.*, p. 36.

35 A. Pulido Islas, *La industria cinematográfica de México*, Ciudad de México, Editorial México Nuevo, 1939, p. 57.

> ¿Cuál será la labor de ese Departamento en materia cinematográfica? ¿Auspiciará la hechura de cintas tendenciosas? ¿Editará documentales? ¿Informes sobre gestiones oficiales?[36]

No obstante, estas interrogantes sí motivaron múltiples discusiones entre el DAPP y el gremio cinematográfico. Estas derivaban, sobre todo, de la falta de claridad, ya que no existía un reglamento actualizado ni pertinente.

El DAPP revisaba los materiales desde su concepción, pues una de sus facultades era analizar y dictaminar los guiones que se producirían, así como la proyección de las películas mexicanas y extranjeras, actividades que ejecutaba con eficacia, como lo demuestra la lista de aproximadamente 1 130 títulos que pasaron por sus oficinas en 1938.[37] Esto hace pensar que quien escribía la columna "¡Cámara!" en el periódico *Excélsior* no estaba tan equivocado. Cada año, según el columnista de este diario, el Departamento revisó alrededor de 1 095 documentos fílmicos. Además:

> Los productores, a propuesta del DAPP, envían con anticipación los argumentos o los "scrips" [*sic*] para que sean debidamente "supervisados" y no queden expuestos a que posteriormente se les supriman escenas que hayan significado un costo en la producción.[38]

En cuanto al número de películas revisadas, podemos incluir tanto filmes de ficción como cortos animados, noticiarios y,

[36] *Mundo Cinematográfico*, núm. 76-77, año VII, diciembre 1936-enero 1937, pp. 1-36.

[37] DAPP, *op. cit.* (1938), pp. 25-40.

[38] Alfonso Pulido Islas, *op. cit.*, p. 58.

por supuesto, documentales. En aquellos años los salones de cine contaban con una gran variedad de películas extranjeras; la producción europea (en particular, la de origen francés y alemán) seguía llegando a pesar de la inminencia de la guerra, y el cine estadounidense reinaba en la pantalla, aunque poco a poco el cine mexicano iba apareciendo con más frecuencia. En 1938, por ejemplo, se estrenó el filme *La golondrina*, dirigido por el michoacano Miguel Contreras Torres, el cual permaneció varias semanas en cartelera y contó con un gran despliegue de publicidad (varias planas en el periódico *Excélsior* demuestran el apoyo que tuvo).

El Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad supervisaba las películas y dictaminaba cuáles serían exhibidas y cuáles no. Uno de los rasgos importantes de esta política fue el de definir hasta dónde debía llegar esta revisión. Así lo demuestra el acuerdo sobre la supervisión de materiales filmados en película de 35 milímetros, que puede consultarse en la publicación del 3 de septiembre de 1937 del *Diario Oficial de la Federación*, donde se específica lo dictado por el presidente de la República al DAPP:

> Ese Departamento, en lo sucesivo, limitará la supervisión de películas cinematográficas a las de 35 milímetros, sin que requieran supervisión las de 8 y 16 milímetros, ni las placas o películas fotográficas. Ese Departamento, además, hará del conocimiento de todas las autoridades del país el contenido del presente acuerdo, a efecto de que la Policía, Agentes Municipales, Inspectores de cualquier índole, se abstengan de impedir a los turistas e investigadores nacionales y extranjeros la portación y uso de cámaras fotográficas y cinematográficas, sin más limitación que la de aquellos lugares o edificios que en cada caso determinen las autoridades militares encargadas de su vigilancia; en la inteligencia de que las autoridades aduanales permitirán la exportación de las películas de 8 y 16 milí-

> metros y sólo requerirán la autorización de ese Departamento las de 35.[39]

Es decir que cada película de 35 milímetros filmada o traída a México debía ser revisada por el DAPP. Sin embargo, este acuerdo tenía un lado positivo, al exonerar los materiales en formatos no comerciales, los que prevalecían en el uso doméstico y la investigación académica, etnográfica y antropológica. Suponemos que cuando pertenecían a turistas o académicos extranjeros, estos podían ser retirados para su revisión y posterior consideración.

Así pues, al emitir tal acuerdo, el presidente Cárdenas liberaba del escrutinio a estos grupos, y se centraba solo en los materiales sujetos a corridas comerciales. De esta manera se buscaba establecer distancia respecto a los regímenes autoritarios en lo relativo a la censura de cualquier tipo de películas. La publicación en el *Diario Oficial* fue acompañada por la manufactura y posterior distribución de un pequeño cuadernillo, que servía como una guía de las nuevas reglas; fue editado por el DAPP y llevó por título "Acuerdo que limita la supervisión de las películas cinematográficas a las de 35 milímetros".

> ACUERDO AL DEPARTAMENTO DE PRENSA Y PUBLICIDAD. El Ejecutivo a mi cargo abriga la convicción de hallarse empeñado en nuestro país, en la actualidad, en una labor de mejoramiento colectivo, para cuyo mayor éxito se requiere el conocimiento de las deficiencias que han de salvarse; por lo que, lejos de pretender ocultar cualesquiera realidades, este Ejecutivo sale a su encuentro, por penosas que sean.

[39] *Diario Oficial del Gobierno Socialista del Estado de Yucatán*, núm. 12088, año XXXIX, Mérida, Yucatán, 3 de septiembre de 1937.

El gobierno de México reconocía la necesidad de que se llevaran a cabo filmaciones en pequeño formato, a pesar de que estas podrían poner en evidencia los problemas del país, "aunque provoquen desagrado", ya que ninguna nación podría "concebirse exenta de aspectos censurables". De este modo, queda establecido que la censura recaería únicamente en el formato comercial "en la inteligencia de que las autoridades aduanales permitirán la exportación de las películas de 8 y 16 milímetros, y sólo requerirán la autorización de ese departamento para las de 35".[40]

El DAPP tenía facultad tanto para autorizar la exhibición de una película como para sacarla de las salas de cine en caso de que fuera denunciada, lo cual llegaba a suceder. Algunos ciudadanos, molestos por el trato de la imagen a los mexicanos o por una temática religiosa o política que consideraban ofensiva, hacían llegar sus quejas al Departamento con el propósito de decidir lo que podía y no podía ser visto en México. Las denuncias que se entregaban a la Presidencia eran turnadas al DAPP. Así sucedió, por ejemplo, con la comunicación enviada por el señor José Acosta Rivera, del municipio de Jiménez, Chihuahua, quien reportó la exhibición en su ciudad de la película *Almas rebeldes*, de Alejandro Galindo, en la cual aparecían soldados uniformados y oficiales del ejército robando cerdos y gallinas, además de granos y harina. El señor Acosta señalaba que ponía "a su conocimiento lo anterior a fin de que si lo estima conveniente ordene sea retirada de la circulación dicha película que denigra nuestras instituciones".[41] Aunque no se encontraron más registros para saber lo que pasó con esta petición, se puede considerar que una

[40] DAPP, "Acuerdo que limita la supervisión de las películas cinematográficas a las de 35 milímetros", México, DAPP, 1937. El texto fue publicado en el *Diario Oficial* el 10 de julio de 1937.

[41] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 523.3/3.

parte de la ciudadanía en aquella época se sentía comprometida con el resguardo de la imagen de México.

También los sindicatos y las uniones de trabajadores contribuyeron al "resguardo" del bienestar del país por medio de la denuncia y, en algunas ocasiones, el sabotaje de materiales que no les parecían apropiados. Esto se confirma en la carta enviada a Luis I. Rodríguez, secretario particular del presidente, firmada por la Federación Nacional de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, en representación de sus secretarios Enrique Solís y Jorge Aceves, donde se expone que

> Hace año y medio aproximadamente, el Sindicato de Empleados Cinematografistas del DF, de acuerdo con esta Federación, evitó que se exhibiera la película de propaganda FACISTA titulada "Mussolini Habla" y ahora se nos informa que se están haciendo gestiones ante Ud. para que la referida cinta se exhiba en cines de esta capital, manifestándole que su tendencia es diferente —[se busca] evitar que nuestros compañeros puedan tener dificultades con las empresas al negarse a pasar la película en cuestión.[42]

Por un lado, los empleados de la industria del cine tenían la posibilidad de evitar la proyección de una película; por otro, los ciudadanos, como espectadores del material, tenían la oportunidad de denunciar.

Y no solo era el Estado el que realizaba actos de censura en México. En algunas ocasiones la Iglesia se entrometía en la proyección de materiales al considerarlos impropios. Así le fue señalado en su momento al presidente de la República, por medio de una carta firmada por el gerente de la Agrupación Cinematográfica Mexicana Evolución, Mario Óscar Oriani:

[42] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 543.3/23.

> En vista de la tesis sustentada en la mencionada película, hemos tenido fuerte oposición, tanto por parte de los empresarios, así como del Clero que ha llegado a publicar folletos aconsejando al público que se abstuviera de presenciar la exhibición de "HAMBRE" por considerarla una película de tendencias sociales contrarias a la religión, declarando que era una película que: "NO SE DEBE VER Y SE DEBE IMPEDIR QUE SE VEA, PROHIBIDA POR LA MORAL CRISTIANA".[43]

El filme intentó ser comprado por el Ejecutivo, lo cual incluso provocó que este escribiera un acuerdo[44] dirigido a la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, y a la Secretaría de Gobernación. El documento especificaba que dicha película podía ser adquirida por 200 000 pesos y formar parte de los materiales de la Secretaría de Educación, que sería la encargada de la exhibición y distribución de la obra. Sin embargo, el productor se negó porque consideraba bajo el precio y alegó que habían sido contactados por empresarios estadounidenses, quienes les habían ofrecido hasta 7 000 dólares.[45] Según los registros del DAPP, la compra por parte del gobierno mexicano no se llevó a cabo. Escrita, producida y dirigida por Fernando A. Palacios, la película había sido estrenada el 26 de octubre de 1938 en seis salones de la Ciudad de México.

En la búsqueda de un cine que propiciara el crecimiento de la nación y los ideales patrióticos, fueron muchos los factores que influyeron en la exhibición o censura de algunos filmes. Si bien el papel del Estado resultaba claro desde los

---

[43] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 543.3/45, 7 de febrero de 1940.

[44] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 543.3/45, 16 de noviembre de 1939.

[45] *Idem.*

El petróleo nacional (1938) Cinematográfica México, Filmoteca UNAM (dirección de Gregorio Castillo; fotografía de Manuel Álvarez Bravo).

preceptos mismos de la fundación del DAPP, el sentimiento nacionalista había florecido en gran parte de la población mexicana y, de esta manera, el gobierno contaba con grandes aliados en la búsqueda del ideal del adoctrinamiento positivo. El compromiso era grande y se afectaban intereses, lo que a su vez conducía a la crítica y el deterioro de la imagen del DAPP para otro importante sector de la población.

Las percepciones eran distintas, aunque los materiales de corte religioso parecieron ser los de mayor afectación. Así lo demuestra la controversia en torno a la película *Cristo Rey*, la cual, a decir del programador afectado, fue prohibida por su contenido religioso.

> DAPP Niégame, sin fundamento legal alguno, ratificar censura película cinematográfica de mi propiedad "Cristo Rey". Censurada anteriormente por Departamento Central, a pesar de haberse censurado por mismo DAPP película de igual género "Mártir del Gólgota", constituyendo ésta un privilegio inexplicable favor esta última película y violación en mi contra artículos 28 y 4 Constitucionales por privárseme modo honesto de vivir. – Ruego le ordene DAPP ratifique censura mi película "Cristo Rey" y no impida exhibición. Me dirijo a usted tomando en cuenta su criterio amplio, recto y libre, contrario a demagogia ostentan funcionarios inferiores que va más allá de ideas y procedimiento ultra radicales empleados administración Callista, ya que durante aquella autorizase exhibición película "Rey de Reyes" pletórica versículos alusivos y leyendas exóticas, de cuyas características carece película mi propiedad que solamente contiene simples escenas de la vida de Cristo narradas en idioma español en estilo indiferente.[46]

[46] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 523.3/55, marzo de 1939, firmado por Pedro Pérez de la Vega en México D. F.

Si bien el caso de *Hambre* es particular, es posible que la idea de la aplicación de censura para algunos filmes fuera solamente una percepción por parte de algunos ciudadanos, como es el caso del señor Pérez de la Vega; esto, no obstante, podía ser todavía más perjudicial, ya que develaba la mala imagen que sobre el DAPP se tenía en algunos sectores. Sin embargo, esto tampoco se puede saber con certeza, pues la respuesta que recibió el denunciante concluía que "al respecto, me permito comunicar a usted que el DAPP no negó la autorización que los interesados solicitaron para la exhibición de dicha película".[47] Este incidente muestra que los trabajos del DAPP habían dejado una impresión en los ciudadanos, y estos —algunas veces, con información errónea y, otras, no tan alejados de la realidad— se habían hecho ya, en ocasiones, una imagen poco favorable del Departamento.

Asimismo, se tiene conocimiento de otro caso similar, donde se muestra el camino emprendido para llevar a cabo la censura cinematográfica. El 10 de mayo de 1939, José Echevarría promovió un juicio de amparo con el cual se buscaba obtener el permiso para exhibir en México *La bestia humana* (Jean Renoir, 1938). En el expediente consta que se buscaba la suspensión del "acto reclasado, consistente en la orden que pretenden las autoridades responsables, con el objeto de suspender las exhibiciones de la película solicitada".[48] El afectado basaba su caso en los permisos otorgados y en la revocación de estos, situación que le causaría un gran daño económico. La respuesta, desde la Oficialía Mayor, fue ambigua, pues se aseguró que nunca se trató de revocar el

---

[47] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 523.3/55, firmada por el Lic. Alfonso Pulido Islas, jefe del departamento de Oficialía Mayor.

[48] AGN, Fondo DGI, caja 10, exp. 17.

permiso, que no existía ningún documento que demostrara un acto de censura y que, por estas razones, se negaba el amparo. Finalmente, la película se estrenó comercialmente ese mismo año.

La discusión sobre la censura se trasladó hacia los medios de comunicación. El escritor de la columna "¡Cámara!" del periódico *Excélsior* era uno de los denunciantes más activos, al igual que la columna "Lumière" de *El Universal*. Uno de los puntos más señalados ante el papel revisor del gobierno era que, al no existir una reglamentación adecuada, dejaba al criterio de los revisores su "leal saber y entender".

Entre los afectados no solo se encontraron los exhibidores. Los directores también se enfrascaron en discusiones en torno a la exhibición de las producciones mexicanas, diálogos que se reproducirían en las páginas de importantes diarios. Denunciada por los mismos trabajadores de la industria, la película *Honrarás a tus padres* (Juan Orol, 1936) finalmente fue aprobada y se proyectó en los cines Goya, Teresa, Odeón, Rialto, Granat, Monumental, Edén, Venecia, América, Roma y Rivoli.[49] Agustín Arroyo Ch., jefe del DAPP, recibió un comunicado por parte de la Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos de México a través del cual se solicitaba que les aclarara si la película "ya fue censurada[50] conforme a la Ley, pues tenemos conocimiento [de] que dicha cinta se está exhibiendo al público, salvando ese requisito gubernamental".[51] Ante tal acusación, Enrique Solís, secretario general de la Unión explicaba que

[49] Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo: 1897-1997*, Ciudad de México, Conaculta / Imcine / Canal 22 / Ediciones Mapa, 1998, p. 246.

[50] En este caso, el término *censura* correspondería a *ser revisado*.

[51] AHAG, Fondo Agustín Arroyo Ch. Carta de la Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos de México a Arroyo Ch., fechada el 13 de enero de 1937.

> Nuestros deseos van encaminados, ya que nos sentimos identificados con los lineamientos de nuestro Gobierno Federal, a cooperar para que se corrijan los defectos ocasionados por infractores que perjudiquen a nuestra industria, de la que como trabajadores representamos de ella la fuerza viva mayoritaria de la cinematografía nacional.

Este tipo de comunicaciones pueden hacernos suponer que el resguardo del orden pertenecía no solo al DAPP, sino a todo aquel que se sintiera identificado con la causa de la nación.

Aunque quizá la discusión más interesante entre un importante personaje del sector de la cinematografía y el DAPP fue la protagonizada por el director Alejandro Galindo. Esta inició en las páginas de la revista *Hoy* con un escrito firmado por el director, cuyo título fue "La censura cinematográfica pone en evidencia a México".[52] Por medio de estas líneas, establecía su postura ante la imagen que cultivaba el gobierno y que el cine repetía sin cuestionar, lo que llevaba a una falta de originalidad en los argumentos cinematográficos y, como consecuencia, en las películas mexicanas.

> Decíamos que las censuras cinematográficas, las oficiales del DAPP y el Departamento Central y otras dependencias de Gobierno y las extraoficiales de las organizaciones obreras, obligan a nuestro cine a mostrar falsedades so pretexto de cuidar el buen nombre de México y por evitar que países extranjeros se formen una mala idea de nuestro pueblo y de nuestras costumbres.[53]

---

[52] Alejandro Galindo, "La censura cinematográfica pone en evidencia a México", *Hoy*, núm. 122, 24 de junio de 1939, p. 41.

[53] *Idem.*

A través de una carta firmada por Agustín Arroyo Ch., dirigida a Regino Hernández Llergo, director de la revista *Hoy*, se dio una respuesta:

> [...] él [Alejandro Galindo] asegura que la supervisión cinematográfica que realiza este departamento es una de las principales causas de que el arte cinematográfico en México no prospere, debido a las mutilaciones que imponen las autoridades competentes a las cintas de producción nacional.[54]

A continuación, Arroyo Ch. solicita casos concretos, con el fin de tomar cartas en el asunto; posteriormente, Galindo respondería en la misma revista de la siguiente manera: "El filme mexicano está mutilado ya desde antes de convertirse en realidad, es decir, cuando aún se habla de proyecto. Por consiguiente, al competente personal del DAPP poco le queda por hacer". Añadía que:

> En el caso de nuestro cine, éste, movido por el temor de ver mutilado un filme o el que se prohíba del todo su exhibición, víctima de imposiciones, trabas y barreras [...] tiene que recurrir a crear tipos, costumbres y ambientes falsos que, como tales, tienen resultado lógico, justo y natural: el producir una obra árida, vacía y estúpida, porque no muestra nada, no persigue nada; es intrascendente.[55]

Para Galindo, el primer paso de censura se da desde el productor, quien ante el temor de ser censurado realiza cambios en perjuicio de la película. También afirmaba que

[54] *Idem.*

[55] Alejandro Galindo "Cine y censura", Reimpresos del Instituto de Investigaciones Históricas UNAM, *Históricas*, núm. 79, mayo-agosto de 2007, p. 20.

> […] no hay productor mexicano que se atreva a poner en sus filmes algo, por ligero o sencillo que sea, ni siquiera un inocente chiste en la acción o en el parlamento de un personaje, que tenga alguna relación con instituciones del gobierno o del proletariado.[56]

E insistía:

> El perjuicio, incalculable, consiste en la existencia de una censura ejercida directa o indirectamente por toda suerte de organizaciones, gubernamentales, obreras o políticas, y que constriñe el esfuerzo de nuestros cineastas, coarta la acción de los mismos y limita, por añadidura de modo imprevisible, los temas cinematográficos.[57]

La postura de Galindo no estaba dispuesta a conciliar, y este terminaba su argumento al solicitar lo siguiente:

> Para la industria del cine, que […] pretende ser un arte, si se ha de limitar a libertad de expresión, es que al menos se la reglamente como industria, como se ha hecho con la industria eléctrica, con la de los seguros de vida, con la de radiotransmisión, y hasta con el tránsito de peatones. En fin, como se hace con toda actividad que no goza de una libertad absoluta de acción.[58]

La respuesta del DAPP se publicó en el número 126 de *Hoy*, la última vez que la revista acogería esta discusión. En la car-

56 *Idem.*

57 *Ibid.*, p. 23.

58 *Ibid.*, p. 25.

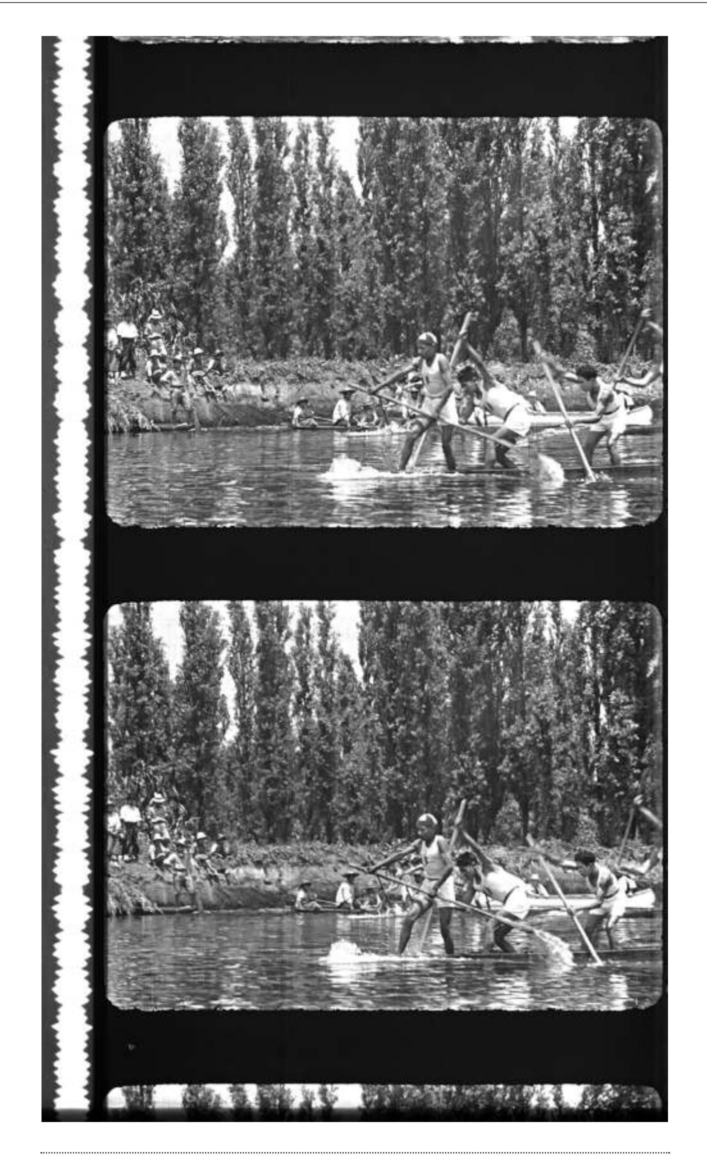
ta, firmada por José María Sánchez García, oficial mayor del DAPP, se aseguraba que era la "ineptitud, ignorancia y deficiencia" lo que mataba al cine nacional. Y, en un intento por aclarar las funciones del DAPP respecto a la censura cinematográfica, se establecía que:

> La censura cinematográfica, tal como se practica en otros países no existe en México, a pesar de que está vigente un reglamento de censura promulgado desde el 4 de septiembre de 1919, por el presidente Carranza.
>
> El Gobierno no ejerce la censura cinematográfica como no la ejerce sobre la prensa y el teatro. Las actividades del Estado a este respecto consisten en una mera revisión o inspección de las películas que luego van a exhibirse en público, esta inspección sólo tiene fines saludables; en cuanto a que sólo se ordena la supresión de escenas cuya exhibición puede dar a luz escándalos o manifestaciones ruidosas, de parte de los diversos sectores de opinión que se agrupan en todo salón cinematográfico en busca de solaz y honesto esparcimiento.[59]

A la par, en el mismo número de *Hoy* apareció la columna "El cine nacional", firmada por el mismo José María Sánchez García. En este escrito se felicitaba a los editores del documental *Desfile de la Revolución* (DAPP, 1938), que una semana atrás había sido presentado en el Teatro Alameda, y se destacaba que la cinta era "de gran interés y belleza, por su tema y acertada realización. Películas de esa enseñanza son las que pueden lograr en el extranjero el prestigio que tan injustamente se nos quita". El DAPP otorgaba la razón a Alejandro Galindo, mientras que en la literatura de la época se afirmaba cortésmente que:

---

[59] J. M. Sánchez García, "Cine y censura", *Hoy*, núm. 126, 22 de julio de 1939, p. 67.



"Animadas regatas se efectúan en los pintorescos canales de Xochimilco, entre los nativos del lugar. Funcionarios de gobiernos asisten al espectáculo y premian a los triunfadores". *Información gráfica núm. 1* (1937), DAPP-CLASA, Filmoteca UNAM (dirección de Gregorio Castillo; fotografía de Agustín Delgado).

> La actitud de las autoridades ha sido benigna en la “supervisión”, puesto que de ejercer rígidamente su cometido casi la totalidad de las películas de producción nacional padecerían mutilaciones en escenas en que exhiben a nuestras clases populares víctimas del vicio de la embriaguez y propensas a cometer toda suerte de delitos, principalmente, homicidios.[60]

[60] Alfonso Pulido Islas, *op. cit.*, p. 58.

Los internados indígenas en México / El Centro de Educación Indígena Kherendi Tzitzica (Flor de las Peñas, 1938), Paracho, Michoacán, DAPP (dirección de Gregorio Castillo).

V. EL DAPP Y LA POLÍTICA DE MEDIOS CARDENISTA

Filmar para educar: la educación socialista, el cine y el DAPP

El cine siempre ha estado vinculado con la educación; sus orígenes como parte del desarrollo científico-positivista dieron por sentada esa posibilidad, pero los vaivenes políticos del país no permitieron que el cinematógrafo estuviera en los centros educativos como a Porfirio Díaz le hubiera gustado. Durante los intermitentes tiempos de paz, el cine volvía a encontrarse con este ámbito, y fue en el cardenismo donde su impulso cobraría mayor fuerza.

> Sin lugar a dudas, Cárdenas tenía una enorme fe en la educación del pueblo y ponía en la misma sus mayores esperanzas. Ya en 1925 fundó en Tampico la primera escuela "Hijos del Ejército".
>
> Más tarde, siendo gobernador de Michoacán, fundó cerca de 400 escuelas y entre ellas dos escuelas industriales.[1]

Para el gobierno de Cárdenas del Río, el impulso a la educación resultó fundamental, y el cine se convirtió en un aliado para tan grande tarea. Si bien los documentales eran exhibidos en los programas de los cines, esto también se llevaba a cabo en otros lugares, como las escuelas. Cada domingo en el Internado España-México, lugar donde se hospedaron los niños españoles exiliados en nuestro país, se proyectaban pe-

[1] Tzvi Medin, *Ideología y praxis política de Lázaro Cárdenas*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1973.

lículas.[2] Y, aunque no todas eran documentales, de cuando en cuando algunos de estos también se incluían.

La exhibición de películas no era el único fin. El testimonio de materiales como *Escuela industrial núm. 2 Hijos del Ejército*, *Los internados indígenas en México* y *Los niños españoles en México* muestra que existía una preocupación del Estado por registrar los cambios que ocurrían en el rubro de la educación en México, el beneficio de estos en cada uno de los alumnos, así como la ardua labor de los maestros y administrativos de las escuelas. "En verdad consideraba la educación como el instrumento que permitía no sólo alcanzar logros intelectuales y profesionales, sino también una verdadera reestructuración económica y social que sería la lógica consecuencia de la toma de consciencia clasista".[3]

Algunos de los esfuerzos de cineastas al servicio de la nación que pretendían aportar al proceso de la educación en México se dieron de manera muy temprana, incluso antes de la creación del DAPP. El 14 de mayo de 1936, la productora Películas Científicas Mexicanas, consciente de la importancia que Cárdenas daba al cine como instrumento de la educación, hizo sugerencias para la difusión de la ciencia en México a través del lente cinematográfico.

> Con motivo de las noticias leídas en la prensa, a propósito de la importancia que usted está dando a la cinematografía nacional y a la educación y enseñanza socialista [...] Me refiero a la utilización de la cinematografía llamada científica, en sus apli-

---

[2] Testimonio del ingeniero Rafael Ruiz Béjar, alumno mexicano fundador del Internado España-México, quien recuerda con especial cariño la imagen de Harold Lloyd colgando de las manecillas de un reloj. Esto quiere decir que en dicho lugar se exhibió *El hombre mosca* (*Safety Last*, Fred Newmeyer, 1923).

[3] Tzvi Medin, *op. cit.*, p. 179.

> caciones a la educación en todas [las] etapas de la misma y que es más intensa en sus efectos —indiscutiblemente— que lo que puede obtenerse con el libro, con el discurso o con la radio.[4]

La oferta consistía en la realización y exhibición de películas médicas filmadas por los cirujanos José Aguilar Álvarez y Vicente Manero, a las que clasificaron como de "rama quirúrgica" y fueron proyectadas ante alumnos de facultades de medicina, tanto en México como en Estados Unidos. En su carta, buscaban un acercamiento con el presidente, deseosos de que el gobierno les apoyara en esta nueva empresa.

A pesar del interés por la creación de materiales educativos especializados en el área, estos no se produjeron. Además del caso arriba expuesto, el DAPP preparó guiones cinematográficos para los cortos *El maestro rural* y *El Instituto Politécnico de la Secretaría de Educación Pública*.[5] No es posible reconocer las causas por las que ambos proyectos no se concretaron, aunque quizá una de las razones haya sido la falta de presupuesto. Sin embargo, el área de producción no fue la única que mostró interés por la relación entre el cine y la educación. Por medio de la compra de aparatos para las escuelas, el gobierno de Cárdenas pretendió impulsar el cine como una herramienta educativa. Lugares como el Internado España-México contaban con un proyector, el cual todos los domingos era utilizado para regocijo de los jóvenes españoles y mexicanos. El secretario general del Sindicato de Maestros, José Corona Muñoz, hizo, por ejemplo, la siguiente petición:

4 AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 523.3/3. Carta de Enrique Prado al general Cárdenas, fechada el 14 de mayo de 1936.

5 DAPP, *Memoria del Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad, septiembre de 1937-agosto de 1938*, presentada al H. Congreso de la Unión por el jefe del Departamento Agustín Arroyo Ch., Ciudad de México, DAPP, 1938, p. 19.

"Suplícale ordenar facilite por un mes película en poder Escuela España-México, titulada *Así es la vida*, para exhibirla en mayor parte del estado".[6] Mientras que, por otro lado, el profesor Roberto Martín propuso que se adquirieran para los maestros rurales y citadinos dos películas de "gran enseñanza", *Abandonada* y *Camino a la vida*.[7]

La comunidad mexicana que radicaba en Estados Unidos también buscó acercase por medio del cine a sus raíces, y lo utilizó como una forma de educar a quienes nacían en aquel país, pero cuyas familias eran mexicanas. La Sociedad Mutualista México, afincada en Gary, Indiana, llegó a solicitar "películas mexicanas educativas"[8] para una numerosa colonia de esta ascendencia, así como también para los estadounidenses que simpatizaban con México. Con el fin de exhibirlas, la Sociedad Mutualista, a cargo de Luis Sandoval, adquirió un equipo con sonido. La solicitud pretendía conseguir que las compañías mexicanas de productores de películas permitieran la exhibición de dichos filmes en aquel país vecino sin ningún pago de derechos, con el afán de promover la imagen del México moderno.[9]

Y, si bien el México moderno pareció ser uno de los motivos más filmados por el DAPP, el pasado glorioso y su supervivencia a través de las distintas comunidades indígenas

---

[6] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 523.3/2, 2 de abril de 1938.

[7] La petición se turnó al secretario de Educación Pública, exp. 523.3/3. Es muy posible que la segunda de estas cintas fuera la película rusa *Camino a la vida* (*Poutievka V Gizim*), la cual ya se había mencionado en los informes del DAPP en 1931.

[8] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 523.3/36, 9 de febrero de 1938.

[9] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 523.3/36, 5 de febrero de 1938.

eran motivo de orgullo dentro del ideario de Cárdenas, objeto de muchos de sus discursos, entre ellos los cinematográficos.

> Cárdenas consideraba al problema [la problemática indígena] fundamentalmente desde el punto de vista socioeconómico, pero sin olvidar las características propias de los pueblos indígenas, características que considera sumamente positivas y que elogia profusamente.[10]

Películas como *Danzas auténticas mexicanas*[11] ayudaban a salvaguardar la riqueza cultural del país y, a la vez, a educar en sus tradiciones tanto a nacionales como extranjeros. El cine se convertía en un enlace entre distintos grupos sociales, al buscar unificar la imagen de nuestro país dentro y fuera de sus fronteras.

Como ejemplo de esta relación entre cine y educación, es posible analizar el caso de Ziracuaretiro, Michoacán, lugar donde, con fines culturales, la Junta de Mejoras Materiales adquirió algunos equipos de cine. Estos tenían un propósito específico: ilustrar a "las masas campesinas y trabajadoras" del municipio, secundando así la labor educativa del Gobierno de la República.[12] Para las exhibiciones se contó con el apoyo del DAPP, organismo que proporcionó materiales fílmicos ilustrativos. El impacto de tales exhibiciones debió ser considerable, ya que los aparatos de cine terminaron por deteriorarse debido al uso, motivo por el cual la junta realizó una solicitud

---

[10] Tzvi Medin, *op. cit.*, p. 175.

[11] Este material incluía las siguientes danzas: El venadito (Sonora), Los sonajeros (Nayarit), Los jardineros (Oaxaca), La pluma (Oaxaca) y El Pascola (Sonora).

[12] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 523.3/50, 24 de enero de 1939.

para que ambos fueran reparados.[13] Después de los respectivos trámites y papeleos, se ordenó que los arreglos corrieran por cuenta de la presidencia, con un costo de 2 000 pesos, lo cual parecía un despilfarro al tratarse de dispositivos viejos de los que no se podría dar una garantía. El jefe de la junta le hizo saber al general Cárdenas que la mejor opción sería la adquisición de un equipo nuevo, que podría ser obtenido por el mismo costo.[14] Finalmente, se reemplazaron los aparatos.

Otro ejemplo similar es la petición, hecha desde Jiutepec, Morelos, y dirigida al presidente Cárdenas, que escribieron algunos integrantes del Centro Escolar Federalizado Josefa Ortiz de Domínguez, Sociedad Infantil Cooperativa de Consumo.[15] En este caso resultan por demás interesantes los argumentos referidos en la solicitud:

> Dada nuestra situación de pobreza en que nos encontramos, y con el objeto de impulsarla y hacernos de fondos para beneficio de nuestra escuela y agrupación [...] solicitamos de su poderosa ayuda, patrocinando nuestra cooperativa, obsequiándonos un Cine con su respectivo motor a efecto de explotarlo por nuestra cuenta.[16]

Aunque es imposible saber si la solicitud fue atendida de manera positiva, esto nos señala que el gobierno no era el único ente que reconocía en el cine una forma de impulsar a la comunidad, lo mismo intelectual que económicamente. Las

13 *Idem.*

14 AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 523.3/50, 16 de septiembre de 1939.

15 AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 523.3/21, 25 de marzo de 1936.

16 *Idem.*

propias comunidades reconocían que la capacidad de este aparato podía llegar más allá del entretenimiento.

La relación entre el cine documental y la educación fue estrecha durante el sexenio de Cárdenas. Se consideró, incluso, uno de los puntos más importantes en su agenda política. La educación socialista se fortaleció con la ayuda del cine, que llevaba su mensaje también a aquellos que todavía no sabían leer.

Durante el sexenio de Cárdenas la educación fue un tema fundamental, lo cual se constata en los tres cortos de los que hablaremos a continuación. Resulta sumamente interesante que dichos filmes fueran realizados en un formato donde otros temas fundamentales de la agenda cardenista se retrataban de manera conjunta. La educación, como eje del progreso en México, permitía que distintos grupos sociales lograran un mayor desarrollo. El indigenismo, los refugiados y el sector obrero son representados dentro de tres distintos filmes, en los cuales la educación física, el conocimiento de las culturas locales, el trabajo cooperativo y el rescate de los valores culturales son un elemento discursivo común.

El Centro de Educación Indígena

FICHA TÉCNICA

Kherendi Tzitzica (Flor de las Peñas), Paracho, Michoacán

Director: Gregorio Castillo
Narrador: Manuel Bernal
Sonido: Howard H. Randal
Corte sincrónico: Jorge Bustos
Montaje: Gregorio Castillo
Texto: Gregorio Castillo
Año: 1938
Laboratorios: CLASA
Material perteneciente a la Filmoteca UNAM

Los internados Indígenas en México / El Centro de Educación Indígena Kherendi Tzitzica (Flor de las Peñas, 1938), Paracho, Michoacán, DAPP (dirección de Gregorio Castillo).

SINOPSIS: La película se divide en dos partes. La primera habla sobre la importancia de la adaptación del indio a la vida moderna y cómo esta se lleva a cabo en los internados indígenas, por supuesto, sin dejar atrás sus raíces. En este filme se puede ver el modo de realización de los trabajos artesanales y, a la vez, la práctica de enseñanza de algunas técnicas y usos de herramientas que apoyan la producción de artesanías. Durante la segunda parte se puede ver cómo se lleva a cabo un consejo, en el cual los participantes dan su opinión y toman decisiones. Así, la película intenta mostrar la importancia de la preservación de las tradiciones indígenas, pero sin dejar de tratar la necesidad de su inserción en la vida moderna.

Los niños españoles en México
FICHA TÉCNICA

Fotógrafo: Agustín Delgado
Narrador: Manuel Bernal
Arreglo musical: Francisco Domínguez
Operador de sonido: Rafael Esparza
Editor: E. Gómez Muriel
Director: Gregorio Castillo
Año: 1938
Material perteneciente a la Filmoteca UNAM

SINOPSIS: El documental muestra la cotidianidad de los jóvenes y niños en un tono amigable e, incluso, bromista. Sus actividades, obligaciones y las diferentes atenciones que reciben abarcan la primera parte del filme. En la segunda se muestra el viaje de los niños a la isla de Janitzio, en el lago de Pátzcuaro. Desde el desembarco en el muelle, el viaje está lleno de simbolismos que hacen referencia al encuentro entre dos mundos, el mexicano y el español, así como a la unión entre ellos. También, de manera inusual, podemos ver a una de

Los niños españoles en México (1938), DAPP, Filmoteca UNAM (dirección de Gregorio Castillo; fotografía de Agustín Delgado).

las alumnas mexicanas que estaban internadas en el Colegio España-México; es poco conocido que junto a los niños españoles se encontraba un pequeño grupo de mexicanos, algunos provenientes de pequeñas poblaciones, cuya finalidad era ayudar a la integración de los exiliados a la cultura mexicana.

Escuela industrial núm. 2 Hijos del Ejército[17]
MATERIAL PERTENECIENTE A LA FILMOTECA UNAM

SINOPSIS: Un material que muestra los diferentes aspectos de la educación obrera en México. La escuela es presentada como un símbolo de progreso y de unidad no solamente para los jóvenes, sino también para los trabajadores, aquellos que quedaron al margen de la educación, pero que pueden acercarse a las bibliotecas escolares, donde podrán encontrar el conocimiento que antes parecía tan lejano. Mujeres y niños reciben la misma educación y disciplina. Al igual que en los materiales anteriores, se exhibe la vida dentro del internado, la hora de la comida, el trabajo en los talleres de costura y bordados, así como en el taller de imprenta. El "Himno Agrarista de la Confederación Nacional Campesina" es entonado por los jóvenes que trabajan en los sembradíos y, hacia el final de la jornada, un grupo de estudiantes disfruta cantando "La Adelita".

Los filmes relacionados con la educación guardan el mismo modelo narrativo. En ellos se observa la vida dentro de los internados desde el amanecer hasta el final de la jornada, así como las actividades recreativas, siempre relacionadas con alguno de los temas de la agenda cardenista.

Una de las finalidades de dichos filmes era mostrar el funcionamiento de las escuelas-internados, así como su re-

[17] Algunos materiales no contienen ficha técnica pues, aunque fue posible revisar el metraje, los créditos no aparecían.

Escuela industrial núm. 2 Hijos del Ejército (1938), DAPP.

levancia en la integración, a partir de la incorporación de habilidades técnicas, de distintos sectores poblacionales en el proyecto de nación cardenista.

Los sindicatos cinematográficos y el DAPP: la pugna por el poder

El aparato conformado por el DAPP no solo trajo relaciones de beneficio con empresarios. Los sindicatos surgidos del cine se estaban constituyendo, lo que después provocaría problemas de una magnitud tal que el general Cárdenas tendría que fungir como algo más que un mecenas: sería, incluso, el árbitro.

El mismo Partido Nacional Revolucionario había manejado ya productos cinematográficos, como el referente a la toma del poder de Cárdenas; al parecer, su inferencia en estos asuntos era importante, pues la Unión de Artistas Cinematográficos realizó un llamado al presidente en el que solicitaba que dentro del Plan de Acción Nacional del partido oficial —que debía desarrollarse durante 1936— se incluyeran las plataformas presentadas por la Unión, así como por el Sindicato Obrero Técnico Cinematográfico. De esta manera, ambos buscaban la mediación del propio presidente de la República ante su partido.[18] La petición surtió efecto. El 15 de enero de 1936 se les hizo saber a los sindicatos firmantes que durante una asamblea realizada por el PNR se había dado cuenta del asunto y se había resuelto que tal plataforma fuera aceptada "por ser de importancia tanto a la clase proletaria nacional como [a la] cultura y [la] revolución".[19]

---

[18] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 523.3/21, 9 de febrero de 1936.

[19] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 523.3/21, 15 de enero de 1936.

La plataforma de la que se habla se relacionaba con una intervención del gobierno mexicano para frenar el "monopolio" establecido por las casas alquiladoras de películas.[20] Ese conflicto se tornó serio y duró varios meses. A decir de los involucrados, respondía al fin único de salvar la industria cinematográfica nacional, una industria que contaba con 20 compañías productoras y generaba un derrame aproximado de 12 millones de pesos anuales.[21] Había que proteger a este sector de "los malos manejos de los intermediarios", y la propuesta que la Federación Nacional de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, la Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos y la Asociación de Productores de Películas Mexicanas dieron para hacer frente a dicho monopolio fue la de crear agencias de distribución propias para la explotación de la industria nacional.[22] Esto solo podía lograrse mediante un crédito, cuyo monto ascendió a 150 000 pesos, que debía ser pagado en 12 meses y serviría para realizar 50 películas en un año. Los solicitantes fueron turnados con el gerente del Banco Nacional de Fomento Industrial con el fin de exponer sus necesidades.

La primera solicitud, pues, constaba de un crédito por 150 000 pesos, el cual se utilizaría para abrir oficinas de distribución en La Habana, Panamá, Bogotá, Caracas, Lima, Santiago y Buenos Aires. A su vez, pedían la reducción de impuestos en el Distrito Federal en una proporción del 50 % para películas mexicanas, así como la implantación de una cuota aduanal para películas de origen europeo no habladas en español, y que estas no superaran los 12 largometrajes al

---

20 AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 523.3/21, 14 de febrero de 1936.

21 AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 523.3/21, 10 de agosto de 1938.

22 *Idem.*

año.[23] Se pensaba que esto no solo cubriría el crédito en el plazo de un año, sino que también generaría dividendos de alrededor de dos millones de pesos. Algunas medidas habían sido tomadas con anterioridad. Durante 1936, el general Cárdenas había decretado la excepción del 6 % del impuesto sobre la renta, lo que había favorecido "solamente a los productores de películas".[24]

Se consideraba que la razón principal de la crisis en la industria era la falta de "conexiones directas" entre los productores mexicanos y los distribuidores de Centroamérica y Sudamérica. Los cambios que los sindicatos, como la Confederación Nacional de Trabajadores de la Industria Cinematográfica de la CTM, la Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos de la CTM y la Asociación de Productores de Películas Mexicanas encontraban para gestar este impulso consistía en generar leyes proteccionistas para la industria dentro del territorio nacional.[25] Aunque tales peticiones surtieron efecto, el conflicto no terminaría ahí. En 1939 el gobierno de Cárdenas "decretó una legislación que obligaba a las salas cinematográficas del país a proyectar cuando menos una película mexicana cada mes".[26] La respuesta por parte de los distribuidores no se hizo esperar; formaron la Asociación de Distribuidores independientes, que contaba con 18 agencias de distribución cinematográfica en su cuerpo.[27] Esto creó

---

[23] *Idem.*

[24] Rosario Vidal Bonifaz, *Surgimiento de la industria cinematográfica y el papel del Estado en México, 1895-1940*, Ciudad de México, Porrúa, 2010, p. 187.

[25] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 523.3/21, 10 de agosto de 1938.

[26] Rosario Vidal Bonifaz, *op. cit.*, p. 233.

[27] *Ibid.*, pp. 233-238.

un conflicto de gran dimensión, razón por la que, incluso, llegó a solicitarse la intervención del presidente de la República para llegar a un acuerdo. Así, Salvador Carrillo y Francisco J. Macín, en nombre de la Federación Nacional de la Industria Cinematográfica, solicitaron una audiencia urgente con el presidente,[28] donde el tema a tratar serían las "falsedades" vertidas en un telegrama enviado por la Asociación Mexicana de Productores de Películas.[29]

El telegrama hacía referencia al conflicto surgido entre los dos grupos sindicales, ambos pertenecientes a la CTM: la Federación Nacional de Trabajadores de la Industria Cinematográfica y la Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos de México. En el documento se explicaba el "boicot" realizado por la Federación Nacional de Trabajadores de la Industria Cinematográfica hacia las películas mexicanas; este había iniciado cuando ellos impidieron el estreno de *Los millones de Chaflán* (Rolando Aguilar, 1938) y *La tierra del mariachi* (Raúl de Anda, 1938), lo mismo que de todas las películas mexicanas cercanas a su estreno. Esto permitiría, a decir del texto, que las compañías extranjeras impusieran filmes también extranjeros.[30] La demanda de la Federación Nacional de Trabajadores de la Industria Cinematográfica era la salida de Enrique Solís,[31] secretario general de la Unión

[28] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 523.3/21, 18 de julio de 1938.

[29] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 523.3/21, 16 de julio de 1938.

[30] AHAG, Fondo Agustín Arroyo Ch. Carta de la Asociación Mexicana de Productores de Películas, dirigida a Efraín Buenrostro, secretario de Economía Nacional, fechada el 5 de septiembre de 1938.

[31] Enrique Solís fue el secretario general de la Sección Número 2 del Sindicato de Cinematografistas; véase Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, vol. II, Guadalajara, Universidad de Guadalajara / Conaculta / Imcine, 1993, p. 147.

de Trabajadores de Estudios Cinematográficos de México, el cual terminó por renunciar. Con esta acción, las cosas volvieron a su orden.

Sin embargo, un fallo dado por la CTM detonó de nuevo los enfrentamientos. Ante ello, la Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos de México refirió una protesta dirigida al general Cárdenas y al Comité Central de la CTM, y, al "verse privados los productores de las garantías indispensables por su trabajo, [estos] acordaron una suspensión general de las actividades de producción".[32] La decisión fue tomada después de que, habiendo acordado que la cinta *La tía de las muchachas* (Juan Bustillo Oro, 1938) podría ser estrenada sin inconvenientes, la Federación Nacional de Trabajadores de la Industria Cinematográfica ordenó a los empresarios, dueños de las salas, sustituir esta película por una extranjera, "pues había una prohibición absoluta de estrenar películas mexicanas", y les invitó a hablar con empresarios extranjeros para poder, de este modo, llenar el vacío en sus carteleras. Los dueños de los salones se lo hicieron saber a la Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos de México y consiguieron la promesa, por parte de la CTM, de que esa prohibición no se llevaría a efecto.

El día del estreno de la película mencionada, aparecieron miembros de la Federación con una bandera roja, que colocaron a la puerta del salón, e impidieron la entrada del público. Se les hizo notar que dicha huelga era ilegal, pero, sin que esto importara, no la levantaron hasta que la película fue sustituida por una extranjera. Este fue el motivo por el cual se declaró que los productores mexicanos no continuarían con

[32] AHAG, Fondo Agustín Arroyo Ch. Carta de la Asociación Mexicana de Productores de Películas, dirigida a Efraín Buenrostro, secretario de Economía Nacional, 5 de septiembre de 1938.

sus actividades. Este enfrentamiento impidió que 26 películas producidas en México fueran estrenadas en los tiempos previstos; en conjunto, estas cintas habían costado alrededor de tres millones de pesos.

> El conflicto que ha sido origen de la situación presente es intergremial y a él han sido ajenos los productores de películas nacionales, siendo de advertir que la campaña iniciada por los líderes de la Federación de Trabajadores de la Industria Cinematográfica contra el cine mexicano desplaza a éste en beneficio directo de las empresas extranjeras.[33]

Si bien el destituido Enrique Solís fue muy criticado por personajes como Chano Urueta por intentar obligar a algunos directores a hacer uso de equipo de su propiedad, bajo la amenaza de no proporcionarle servicio obrero, los productores se opusieron a tal arbitrariedad.[34] Es curioso que en la carta dirigida a Efraín Buenrostro, secretario de Economía Nacional, no se mencionara dicho asunto y, en contraste, se planeara una postura totalmente ajena al conflicto entre la Federación Nacional de Trabajadores de la Industria Cinematográfica y la Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos de México. Los boicots no prosperaron y las desavenencias fueron superadas, lo cual permitió que todo volviera a la normalidad.

Otra de las súplicas dirigidas al presidente Cárdenas por parte de los sindicatos era que tomara "medidas para evitar la desaparición de nuestra industria cinematográfi-

---

33 AHAG, Fondo Agustín Arroyo Ch. Carta de la Asociación Mexicana de Productores de Películas, dirigida a Efraín Buenrostro, secretario de Economía Nacional, firmada por Juan Pezet, presidente, y Luis White, secretario, 5 de septiembre de 1938.

34 Emilio García Riera, Emilio, *op. cit.* (1993), vol. II, p. 147.

ca, actualmente en peligro por maniobras antipatrióticas".[35] Durante el último año del sexenio cardenista, la Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos (UTECM) propuso una estrategia de aliento a la producción, consistente en créditos sindicales. Al no progresar, esta fue cambiada por la creación de un banco capaz de refaccionar la industria fílmica en todos los aspectos, petición que la UTECM le recordaría al presidente de la República en mayo, mediante un oficio donde solicitaba que este la respaldara.[36] El proyecto estaba basado en un largo discurso sobre las enormes ventajas y beneficios que traería la creación de dicha institución bancaria; además, presentaba ejemplos de otros países que invirtieron en su cinematografía, así como los modelos que se podrían seguir. Para ello distinguía cuatro sectores fundamentales:

Sector bancario:	financiamiento, refacción, fundaciones, fomento.
Sector industrial:	estudios, laboratorio, sonido.
Sector comercial:	distribución, exhibición, teatros, propaganda, intercambio.
Sector artístico:	institutos, elencos, literatura, artistas.

La combinación de estos sectores y su participación atenta contribuirían a que el proyecto fuera funcional; sin embargo, era el sector bancario el que cargaba con la mayor responsabilidad, como se muestra en la siguiente fórmula, que, a decir del planteamiento, era la adecuada: para poder ejecutar las actividades concernientes a la cinematografía, las empresas

35 AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 523.3/21, 19 de julio de 1938.

36 Emilio García Riera, *op. cit.* (1993), vol. II, p. 146.

habrían de ser parcialmente controladas unas por otras, y especialmente por el sector bancario.[37]

Se hacía hincapié en que de esta manera funcionaba el mercado en Estados Unidos y se advertía la denuncia de distintos sectores de la industria fílmica mexicana de que "el crédito cinematográfico, base de amplio y natural desarrollo no existe en México", ya que las instituciones de crédito, tanto nacionales como internacionales o privadas, estaban reguladas por leyes y reglamentos que prácticamente les impedían especializarse en el crédito para hacer películas. Ante esta situación, se señalaba que podría establecerse una institución dedicada al cine, compuesta con capital del Estado, privado o mixto. A la vez, se establecía que para crear dicha institución no era necesario algún decreto especial, ya que "por acuerdo presidencial podía quedar establecido, al facultar al Estado a concurrir con determinado capital y ciertas franquicias y privilegios a la constitución de la empresa".[38]

La propuesta final era nombrar una Sociedad General Financiera, dentro de los términos de la Ley de Instituciones de Crédito, que dividiera su capital racionalmente para inversiones industriales, comerciales y meramente bancarias, tomando total o parcialmente estudios, distribuciones y salones de exhibición con el fin de fomentar el mejoramiento literario y artístico de la cinematografía. Para su creación, se debería contar con un fondo de 12 millones de pesos.[39]

> También los trabajadores de la UTECM trataron de ayudar a la industria proponiendo participar en la producción de manera

---

[37] AHAG, Fondo Agustín Arroyo Ch. "La cinematografía en México y en el extranjero", documento firmado por Antonio Manero, 29 de marzo de 1939.

[38] *Idem.*

[39] *Idem.*

> cooperativa y sugiriendo la creación de un banco cinematográfico. Como las medidas cooperativas limitaban el poder de los productores al concluir el régimen cardenista se prefirió la creación de un banco.[40]

A pesar de los numerosos intentos y llamados que buscaban el inicio de tal proyecto, la iniciativa no prosperó. El sexenio de Cárdenas se acababa y había otras cosas por resolver: el cine tenía que volver a cuidarse solo. Sería hasta el 14 de abril de 1942,[41] bajo el mandato de Manuel Ávila Camacho, que se llevaría a cabo la creación del Banco Cinematográfico S. A., institución que, en efecto, y no exenta de corrupción desde sus inicios, contribuiría de muchas formas a consolidar el proceso de la industria del cine en México.

La relevancia del trabajo ciudadano organizado y su poder dentro del nuevo esquema social mexicano quedaría retratada en los desfiles militares del 20 de noviembre, fiesta cívica en la que sería el pueblo quien conformaría el nuevo ejército del país.

Visiones fílmicas sobre el trabajador mexicano

La política social del general Cárdenas puede verse de manera nítida en la producción del DAPP. Destacan, por ejemplo, los documentales que registraban el trabajo de los ejidos y las cooperativas. La creación de estos modelos de producción fue una parte importante del gobierno cardenista. El impulso a tales colectividades fue recibido con gran beneplácito por los cam-

---

40 Moisés Viñas, *Historia del cine mexicano*, Ciudad de México, Dirección de Actividades Cinematográficas de la UNAM / UNESCO (Documentos de filmoteca, núm. 9), 1987, p. 95.

41 *Ibid.*, p. 102.

Sociedad Cooperativa Minera de Tlalpujahua (1938), Filmoteca UNAM (dirección de Miguel Delgado; fotografía de Agustín Delgado).

pesinos y obreros; así, aquellos grupos que se habían visto relegados durante siglos, por fin recibían justicia de la Revolución.

Los documentales sobre estos temas retrataban las formas de trabajo, los beneficios obtenidos para los trabajadores mexicanos y los logros de la labor comunitaria. Lo anterior se evidencia en el metraje correspondiente al centro ejidal de la Comarca Lagunera.

Centro ejidal de la Comarca Lagunera
FICHA TÉCNICA

Productora: DAPP
Texto, montaje y dirección: Gregorio Castillo
Locución: Manuel Bernal
Perteneciente a la Cineteca Nacional

El material se compone de dos rollos; en el primero, se explica la importancia de la creación de los ejidos y de las sociedades de crédito ejidal para el desarrollo de México. Con este fin se utiliza un mapa en donde se aprecia la antigua división de la tierra en grandes latifundios y su transformación a partir de la reforma agraria, con el surgimiento de 208 sociedades de crédito rural. Y no solo es la tierra la que se distribuye: el control del agua a través de las presas permite crear canales de riego, lo que amplía la cantidad de tierra fértil y el establecimiento de norias.[42] En la película se muestran los trabajos de reabastecimiento por medio de tractores, arados y bestias de carga, así como la constitución del Banco Ejidatario. Los hombres trabajaban en el campo, donde se cultivaba princi-

[42] El Diccionario de la Real Academia Española define la noria como una "máquina compuesta de dos grandes ruedas engranadas que, mediante cangilones, sube el agua de los pozos, acequias". Consultado en www.rae.es.

El centro ejidal de la Comarca Lagunera (1938), DAPP, Cineteca Nacional (dirección de Gregorio Castillo).

palmente algodón, acompañado de trigo, alfalfa y maíz. En aquel momento la producción de algodón podía llegar a las 89 mil pacas, de 250 kilos cada una.

La segunda parte del filme deja constancia de los logros obtenidos: la crianza del ganado lechero, el proceso de producción y embotellado de la leche, la creación de servicios coordinados, la llegada de la medicina social y la implementación de medidas de higiene, la creación de hospitales, así como la construcción de casas para los trabajadores.

Sociedad Cooperativa Minera de Tlalpujahua, México
FICHA TÉCNICA

Dirección: Miguel Delgado
Fotografía: Agustín Delgado
Locutor: Manuel Bernal
Sonido: R. Ruiz Esparza
Año: 1938
Perteneciente a la Filmoteca de la UNAM

La película muestra la organización y la forma de trabajo en la mina Las Dos Estrellas, ubicada en Tlalpujahua, Michoacán. Esta había sido expropiada después de que el 27 de mayo de 1937 un alud de lodo, proveniente de la presa de jales,[43] sepultara algunos barrios del poblado, lo que cobró la vida de familias completas y dejó a muchos huérfanos. Se calcula que en este episodio fallecieron al menos 300 personas.[44] En el filme vemos

[43] Se conoce con el nombre de *jales* a las mezclas de agua y residuos minerales producto de la explotación minera.

[44] Es posible ver imágenes de la mina Las Dos Estrellas en las siguientes páginas electrónicas: https://youtu.be/gqcmUjmw3A0; www.cic.cn.umich.mx/index.php/cn/article/download/260/pdf, publicado el 17 de mayo de 2015, Museo Tecnológico Minero

Sociedad Cooperativa Minera de Tlalpujahua, México (1938), Filmoteca UNAM (dirección de Miguel Delgado; fotografía de Agustín Delgado).

cómo se lleva a cabo la localización de vetas nuevas, el proceso mecánico para llegar a ellas y también los procedimientos técnicos y científicos implicados en la extracción del oro y la plata.

La importancia del trabajo en cooperativa se pone de manifiesto en la producción fílmica del DAPP. Asimismo, fue posible documentar dos títulos más referentes a temáticas afines, aunque las películas no han sido localizadas: *Cooperativa de vestuario y equipo* y *Cooperativa platanera, Tuxpan, Veracruz.*

Los hijos de la Revolución mexicana cambian los fusiles por las pértigas

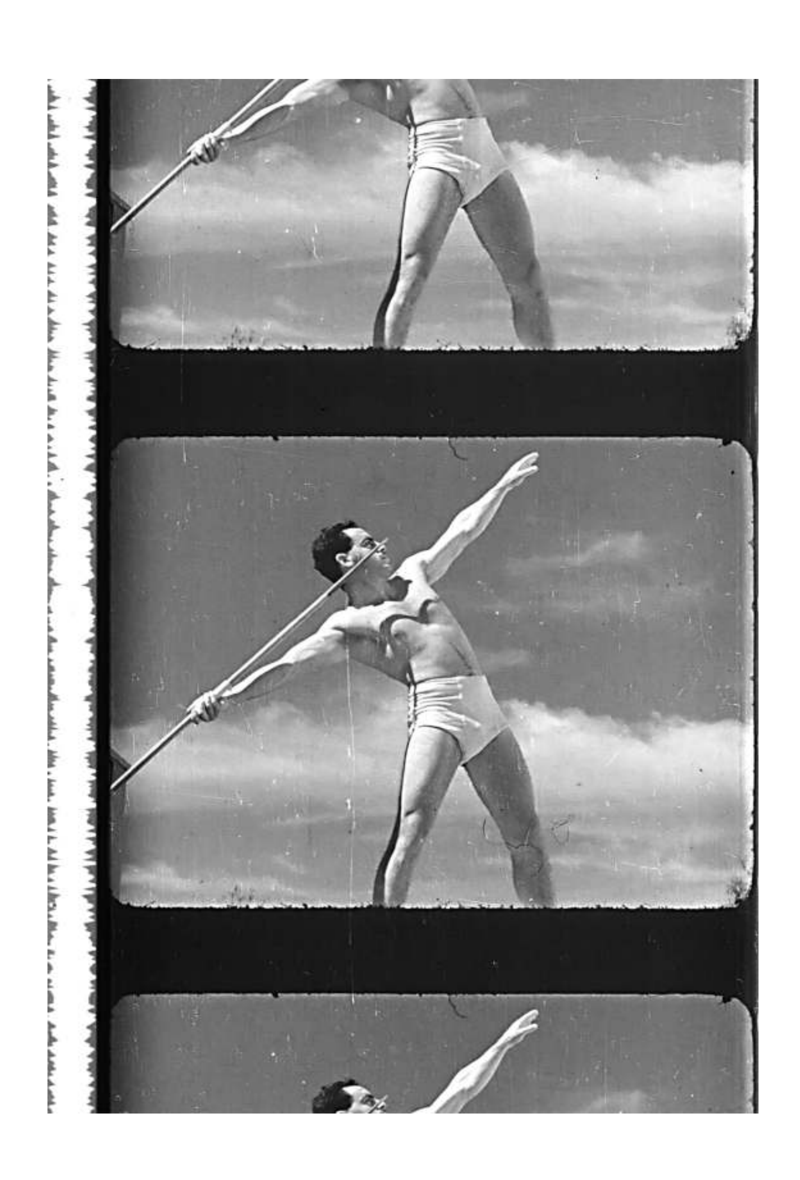
Desfiles atléticos del 20 de noviembre

En el primer año de su mandato, en 1930, Pascual Ortiz Rubio solicitó a la Dirección de Educación Física y Deporte la creación de un magno desfile deportivo, con el cual se conmemoraría el aniversario número veinte del inicio de la Revolución mexicana.[45] El director de Educación Física del Departamento Central, en coordinación con el Partido Nacional Revolucionario, fue el encargado de la organización. El desfile se llevó a cabo en el centro de la Ciudad de México, y en 1932 se contó con la participación de 30 000 atletas, que portaban banderas mexicanas con las iniciales del PNR.[46]

del siglo XIX. Véase J. M. Sánchez Núñez *et al.*, "Rompimiento y desborde de presas de jales: el caso de estudio de Tlalpujahua (27 de mayo de 1937)", Ciencia Nicolaita, núm. 65, agosto de 2015, consultado en www.cic.cn.umich.mx/index.php/cn/article/download/260/pdf.

45 César Federico Macías Cervantes, "El Partido de Revolución y la promoción del deporte en México durante los años 30 del siglo XX", en *Acta Encuentro ALESDE. Congreso Latinoamericano de Estudios Socioculturales del Deporte*, consultado en http://www.alesde.ufpr.br/Actas%20ALESDE%202012.pdf#page=148.

46 *Idem.*



29 aniversario de la Revolución Méxicana (1939), DAPP (dirección de Gregorio Castillo; fotografía de Manuel Álvarez Bravo).

El 16 de septiembre fue festejado de manera intermitente. En ocasiones se sustituía por festivales deportivos, pero casi siempre mantuvo su imagen militar. Entre 1931 y 1934 estos eventos se suspendieron, y nuevamente, en 1935, resurgieron para atender, a decir del presidente, un reclamo del pueblo.

No es fortuito que durante el cardenismo el desfile más relevante fuera el que se realizaba para conmemorar la Revolución mexicana el día 20 de noviembre. A fin de cuentas, el régimen se festejaba a sí mismo, su lucha y su triunfo, y lo hacía de la mano no del ejército, sino del mismo pueblo. Si el desfile del 16 de septiembre era militar, el del 20 de noviembre se componía de grupos y organizaciones civiles. El nuevo ejército estaba constituido por estudiantes, obreros y demás fuerzas productivas.

Los desfiles tenían la peculiaridad de resaltar la cultura del deporte, la educación física y el cultivo de la salud. Además de mostrar el poder de los gobiernos, también eran un signo de la modernidad. La relevancia del deporte para la agenda de Cárdenas resulta evidente en los distintos materiales filmados por su gobierno. Los tres títulos referentes al sistema educativo incluyen, durante los primeros minutos, imágenes de jóvenes que practican una serie de ejercicios en los patios de sus escuelas-internados.[47]

La primera película de un desfile atlético que se distribuyó durante el sexenio cardenista fue filmada en 1936. Patrocinado por el PNR y el Departamento Autónomo de Educación Física, el material, que supervisó Fernando de Fuentes y fue filmado por CLASA,[48] contó con la colabora-

[47] *Los niños españoles en México*, *Escuela industrial núm. 2 Hijos del Ejército* y *Los internados indígenas en México*, producidas por el DAPP bajo la supervisión de Gregorio Castillo entre 1933 y 1938. Estos materiales pertenecen al acervo de la Filmoteca UNAM.

[48] De Fuentes había dirigido para CLASA *Vámonos con Pancho Villa* y *Las mujeres man-*

ción de los fotógrafos Gabriel Figueroa, Alex Phillips y Agustín Delgado. El gobierno de Cárdenas adquirió ese material, al que tituló *Desfile atlético de 1936*,[49] el cual se componía por dos rollos de película y contaba con música y narración. A partir del contrato firmado entre el gobierno mexicano y CLASA, los documentales fueron entregados al entonces recién creado DAPP el 13 de febrero de 1937. Este organismo se encargaría de su proyección en diversos países tanto de Europa como del continente americano. A partir de esa fecha se filmaron todos los desfiles conmemorativos del 20 de noviembre hasta 1939.

A partir del trabajo de Manuel Álvarez Bravo como cinefotógrafo[50] en tres de estas películas, en principio podemos observar que *El desfile atlético de la Revolución* (1937) ya muestra algunos cambios en relación con el anterior trabajo de Fernando de Fuentes, al plantear una nueva locación para filmar el evento. Esta vez el registro se realizaría en el Zócalo de la Ciudad de México, frente al Palacio Nacional, mientras que en la versión de 1936 la filmación fue llevada a cabo sobre el Paseo de la Reforma, en la actual avenida Juárez. Este cambio en la locación brindó nuevas posibilidades de encuadre, así como un mayor lucimiento de la fastuosidad en las tablas gimnásticas,[51] ya que permitía tomas en contrapicada desde

dan, ambas en 1935. Su poca aceptación por el público fue uno de los factores que llevaron a la compañía a una mala situación financiera, lo que orillaría a Alberto J. Pani a establecer el contrato ya mencionado con el gobierno de Cárdenas. Tiempo después llegaría el éxito de *Allá en el Rancho Grande*.

49 Actualmente pertenece al acervo de la Cineteca Nacional.

50 Sobre el trabajo de Manuel Álvarez Bravo como cinefotógrafo, véase Eduardo de la Vega Alfaro, "Álvarez Bravo, Cinefotógrafo", *Luna Córnea*, núm. 24, 2002.

51 Las tablas gimnásticas son series de movimientos sincronizados donde un grupo de personas realiza una rutina de ejercicios coordinados con precisión, estética y bases de gimnasia. En las décadas de 1930 y 1940, fueron muy populares en actos cívicos. Los

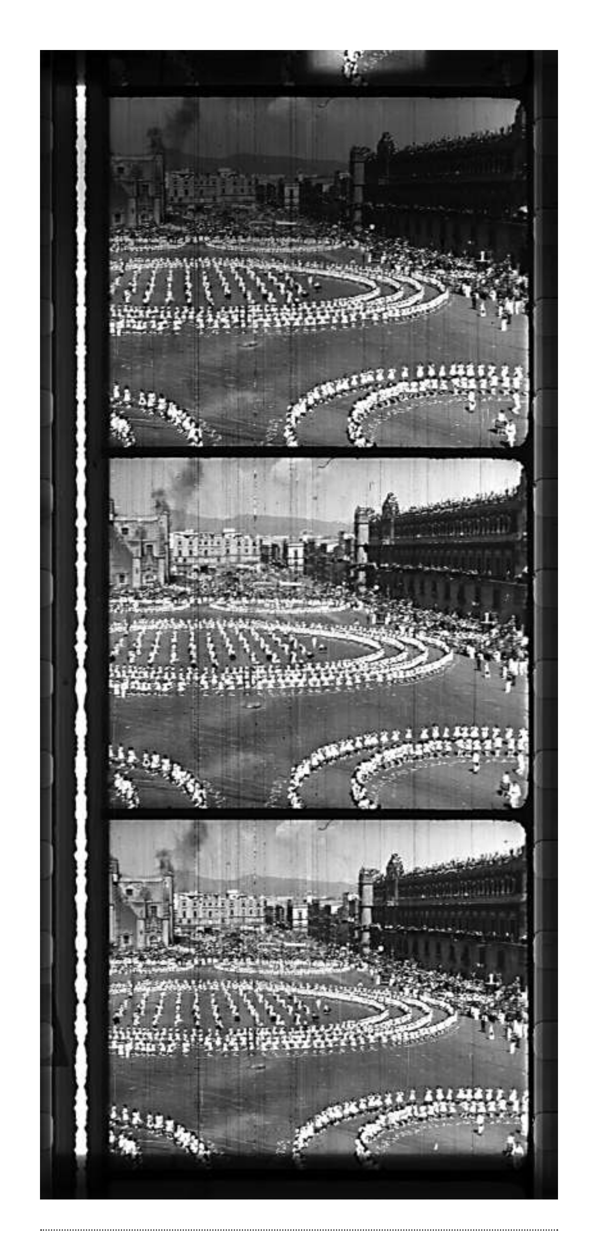


Tabla gimnástica realizada por niñas. *29 aniversario de la Revolución* (1939), DAPP (dirección de Gregorio Castillo; fotografía de Manuel Álvarez Bravo).

los edificios que rodean la plaza central y, por lo tanto, una nueva perspectiva.

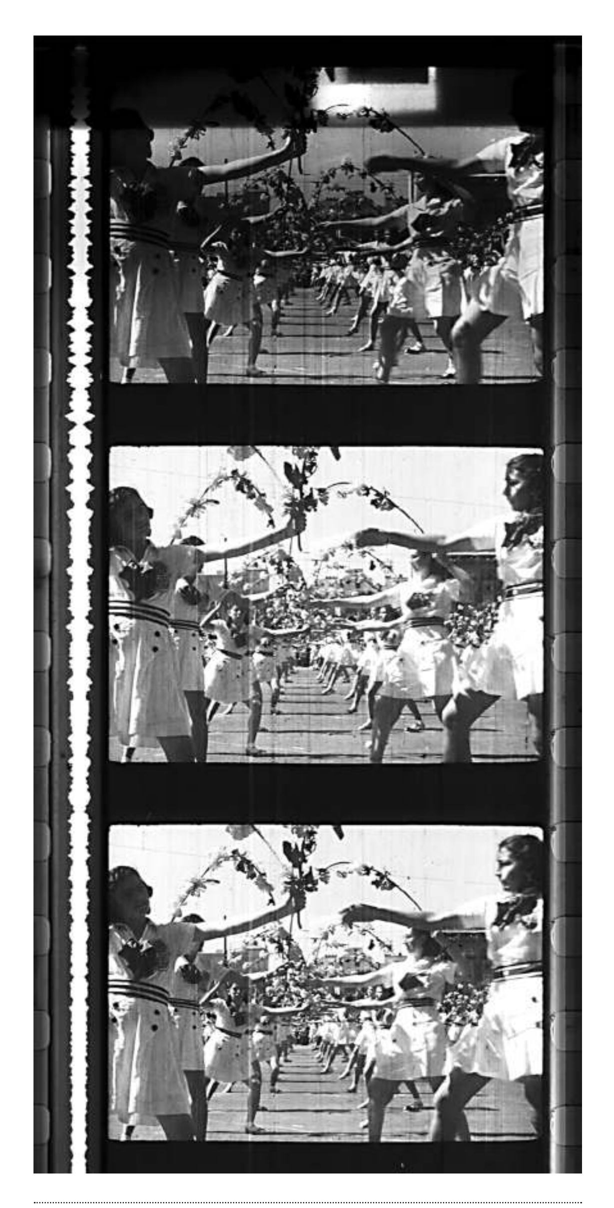
La narrativa visual del documental no presenta grandes cambios. Ilustra el paso de los contingentes ante el balcón presidencial y el saludo del ejecutivo federal, el cual es filmado desde la plaza y en el balcón. Sin embargo, al avanzar el desfile se aprecia el primer guiño a un estilo cinematográfico que en esos momentos prevalecía en las películas de propaganda filmadas por los gobiernos de distintos países, aquellos que habían encontrado en la propaganda cinematográfica una fuerza para difundir su ideología; por ejemplo, en Italia, con L'Unione Cinematografica Educativa, o en la República Española, con Laya Films, entre otros. Lo natural sería dirigir la mirada al trabajo de Leni Riefenstahl para encontrar similitudes con el trabajo de Manuel Álvarez Bravo.

En 1933 Riefenstahl dirigió la película corta *Der Sieg des Glaubens* (*La victoria de la fe*), que pretendía ser un documental histórico, producido por la sección fílmica del Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán, pero posteriormente destruido por órdenes de Hitler.[52] Este primer mediometraje serviría como un ensayo para la conocida *Triumph des Willens* (*El triunfo de la voluntad*, 1935).

Es necesario analizar la posibilidad de que el cine de Riefenstahl tuviera cierto grado de influencia en el trabajo

países comunistas llegaron a adoptarlas como parte fundamental de su iconografía e, incluso, a construir espacios especiales para la realización de festivales que las incluyeran.

52 El material fue destruido debido a que en este aparecía Ernst Röhm, personaje muy cercano a Hitler, quien le acompañó en el ascenso al poder. Este sería finalmente asesinado en la llamada Noche de los Cuchillos Largos, ocurrida entre el 30 de junio y el 2 de julio de 1934, como se le conoce al asesinato de los opositores o rivales políticos del futuro Führer, un evento que garantizó su poder absoluto. United States Holocaust Memorial Museum, "Leni Riefenstahl", en *Enciclopedia del Holocausto*, consultado en http://www.ushmm.org/wlc/en/article.php?ModuleId=10007885.



Durante una tabla gimnástica, niñas sostienen aros decorados. *29 aniversario de la Revolución* (1939), DAPP (dirección de Gregorio Castillo; fotografía de Manuel Álvarez Bravo).

realizado por Álvarez Bravo, pero también problematizar este planteamiento; en principio, tendríamos que preguntarnos si las películas fueron exhibidas en México. En el caso de *La victoria de la fe*, esto no fue posible, ya que las copias fueron destruidas, aunque recientemente fue recuperada una de ellas;[53] por su parte, de *El triunfo de la voluntad*, no tenemos datos sobre su exhibición en México durante la década de 1930. Aun así, no puede dejar de advertirse que, además de la coincidencia en las fechas de realización de los trabajos de ambos creadores, existe cierta similitud en el discurso visual que los dos enarbolan.

El uso de la puesta en escena, combinado con imágenes filmadas en el trascurso de los eventos, nos permite ser observadores de un discurso visual más complejo: dentro de la "masa" constituida por la juventud, más allá de los acercamientos a algunos de los participantes, nos encontramos con imágenes compuestas para representar de manera inequívoca los ideales contenidos en los eventos presentados.

Al transcurrir el desfile filmado por Álvarez Bravo (1937), podemos ver al grupo representante del DAPP por primera y única vez en las cintas realizadas; perfectamente uniformados de blanco, llevan las siglas del Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad bordadas en los cuellos, las gorras y en el pecho, y desfilan por el Zócalo portando un estandarte con estas mismas siglas.

Estas primeras imágenes del grupo se diluyen entre los demás contingentes, compuestos por escuelas, sindicatos, departamentos, secretarías y distintas dependencias. A través de los acercamientos al grupo representativo del DAPP, se observa la plancha del Zócalo, que de pronto desaparece, y con ella

[53] En la década de 1990 se encontró una copia de este filme en Gran Bretaña, la cual puede ser consultada en http://www.ushmm.org/wlc/es/article.php?ModuleId=10007444.

En el transcurso del desfile, se integraron una serie de escenas que no pertenecen al desarrollo de este, sino a una puesta en escena. *29 aniversario de la Revolución* (1939), DAPP (dirección de Gregorio Castillo, fotografía Manuel Álvarez Bravo).

los miles de espectadores y edificios circundantes, otorgando su lugar a un cielo soleado con tenues nubes. El rostro de una joven vestida de uniforme militar blanco es enmarcado por el logotipo del DAPP bordado en el cuello y la gorra. En la siguiente secuencia vemos a dos hombres que portan suéter blanco de cuello alto con el mismo logotipo bordado en el lado izquierdo; entre ellos, a sus espaldas, asoma una bandera con las siglas del DAPP, que quedará descubierta ante el avance de los hombres. Ambas secuencias se realizaron con una iluminación que pareciera cenital pero no es dura; tienen como marco las nubes. Una joven mujer y dos hombres representan al Estado: son jóvenes modernos, ordenados y disciplinados, como el Departamento mismo. Detrás de ellos se despliega un pequeño ejército. Una vez que dicho contingente ha pasado, el desfile continúa siendo retratado de manera convencional. En algunos momentos podemos ver acercamientos que hacen una gran referencia al trabajo fotográfico de Manuel Álvarez Bravo.

Esos pocos segundos remiten al trabajo de Riefenstahl, quien registró los mítines nazis, a los jóvenes orgullosos, el orden y los uniformes, componentes de las grandes naciones. Recordemos que en 1936 aún faltaban tres años para el inicio formal de la Segunda Guerra Mundial. En este primer desfile, el estilo del fotógrafo todavía no es evidente más allá de esos pocos segundos de metraje; sin embargo, podemos verlo en algunas tomas: "Cuando Álvarez Bravo empezó a fotografiar, la efervescencia cultural de la pos-revolución había desencadenado una búsqueda de identidad nacional y la ardiente cuestión para los fotógrafos fue qué hacer con el exotismo intrínseco del país".[54]

[54] John Mraz, "Manuel Álvarez Bravo: Ironizing Mexico", en *Zone Zero*, consultado en http://v1.zonezero.com/magazine/articles/mraz/alvarezbsp.html.

La cámara y el estilo de Manuel Álvarez Bravo se ponen de manifiesto en las composiciones geométricas del encuadre. Es en *29 aniversario de la Revolución* (1939) donde podemos ver una sincronía entre su lenguaje fílmico y el fotográfico. *29 aniversario de la Revolución* (1939), DAPP, (dirección de Gregorio Castillo, fotografía Manuel Álvarez Bravo).

El segundo desfile fotografiado fue el *Desfile Atlético Conmemorativo de la Revolución*, cuya copia en francés, titulada *Défilé Athlétique Commémoratif de la Revolution* (Gregorio Castillo, 1938), se encuentra actualmente en la Filmoteca UNAM. La sinopsis del DAPP describe la cinta de la siguiente forma:

> Película documental en dos rollos (1,600 pies), en la que se expone el proceso de mejoramiento en que se desarrolla la juventud deportiva de México, bajo el cuidado y guía del Departamento de Educación Física del Gobierno de la República. Fue sonorizada con música de bandas de guerra, marchas y toques apropiados. Se hicieron de ella, además de la versión española, versiones en inglés y francés.[55]

De este material podemos resaltar dos tipos de tomas que se distinguen del resto del metraje; en ellas, además, encontramos dos puntos opuestos en el trabajo de Álvarez Bravo. La primera corresponde a una serie de imágenes que parecen desprenderse de la narrativa propia del desfile y se convierten en una cuidadosa puesta en escena. Una vez más, la arquitectura del centro de la Ciudad de México se desvanece para dejar un cielo despejado, en el cual se proyectará a contrapicada la figura de un hombre, un atleta que porta en su mano una jabalina, ondea una bala o levanta unas pesas; su cuerpo se muestra sano y fuerte, vestido solo en calzoncillos deportivos. Al fondo, únicamente nubes sobre un cielo soleado.

Resulta inevitable pensar en *Olympia* (1936), filmada durante los juegos olímpicos en Berlín y considerada "en esencia un himno idealizado al cuerpo humano y a la gloria

---

[55] DAPP, *op. cit.* (1938), p. 142.

del de la fuerza física".[56] Sin embargo, no es Riefenstahl quien da inicio a esa forma de retratar los cuerpos; el cine alemán ya contaba con antecedentes en los llamados *Kultur-Films* o filmes culturales. Un ejemplo de estos es *Fuerza y belleza* (1925), dirigido por Wilhelm Prager y el Dr. Nicolas Kaufmann, considerado "un gran filme consagrado a la alabanza de la cultura física y el nudismo, con puesta en escena a la antigua".[57]

Olympia, de Leni Riefenstahl, es una de las películas estéticamente más poderosas en cuanto a la exaltación del cuerpo humano y sus capacidades atléticas se refiere. Fue estrenada en dos volúmenes en 1938 y fue ganadora de la copa Mussolini (el principal galardón cinematográfico de la época) en el Festival de Venecia; en tal evento México participó junto a tres largometrajes y dos documentales del DAPP, *Fuentes brotantes* y *Danzas autóctonas mexicanas* —el último, fotografiado por Álvarez Bravo—.

En realidad, no sabemos si el fotógrafo mexicano pudo ver el documental de Leni Riefenstahl antes de filmar el segundo desfile en 1938; sin embargo, podemos observar una clara coincidencia estética entre algunas tomas de ambos materiales. Además, resulta sorprendente que ambos discursos propagandísticos, que surgen de intereses políticos muy distintos, llegaran a conclusiones similares en sus documentos fílmicos. Sorprendente, pero no imposible.

El primer desfile atlético revisado es del año 1937, del cual se muestran aquí algunos fotogramas. Una de las peculiaridades de este evento consiste en ver pasar a un contin-

56 Ephraim Katz y Roland Dean Nolen, *The Film Encyclopedia*, Nueva York, Harper Collins, 2012, p. 1233.

57 George Sadoul, *Historia del cine mundial (desde los orígenes hasta nuestros días)*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972, p. 139.

gente perteneciente al DAPP (algo que no se repetiría); en este trabajo ya existe una línea estética que después será reflejada en otros documentales sobre el mismo tema filmados sucesivamente a partir de este año.

Desfile atlético conmemorativo de la Revolución

FICHA TÉCNICA

Realizador: Gregorio Castillo
Año: 1938
Perteneciente a la Filmoteca UNAM

SINOPSIS: "Película documental en dos rollos (1,600 pies) donde se expone el proceso de mejoramiento en que se desarrolla la juventud deportiva de México, bajo el cuidado y guía del Departamento de Educación Física del Gobierno de la República. Fue sonorizada con música de bandas de guerra, marchas y toques apropiados. Se hicieron de ella, además de la versión española, versiones en inglés y francés".[58]

29 aniversario de la Revolución Mexicana

FICHA TÉCNICA

Año: 1939
DAPP
Supervisión: F. Gregorio Castillo
Cinefotógrafos: Agustín P. Delgado y Manuel Álvarez Bravo
Música: Banda del Estado Mayor Presidencial
Narrador: Arrigo C. Antúa
Sonido: Rafael R. Esparza
Montaje: Alicia Colmenares V.
Laboratorios CLASA
Perteneciente a la Filmoteca UNAM

58 DAPP, *op. cit.* (1938), p. 130.

Una de las constantes en la película del desfile de 1939 será la configuración geométrica que se aprecia desde el ángulo de la cámara, donde las tablas gimnásticas se unirán con el entorno arquitectónico del centro de la Ciudad de México. De esta manera las formaciones civiles se muestran en su magnitud y buscan asombrar a quien las observa; estos ángulos suelen ser un privilegio de aquellos que miran desde un balcón o algún palco, lejano al público que mira a pie de calle, al pueblo mismo que las forma. Podemos aventurarnos a decir que las tomas las realizó Álvarez Bravo; en algunos momentos la composición nos recuerda, incluso, a algunos de sus trabajos fotográficos, en los que las formas geométricas construyen la fotografía misma. Lo extraordinario esta vez consiste en ver esas figuras geométricas en movimiento y observar, así, cómo se van transformando. Una muestra de la capacidad física y de organización del ejército civil desplegado:

> La juventud de hoy desecha el viejo prejuicio que coloca la educación física en el polo opuesto al de la mente, digna de ocupar un rango equivalente al de cualquier asignatura científica, pues si el deporte, como fin, carece de valor, como medio de perfeccionamiento biológico es inapreciable.[59]

La expropiación petrolera y el DAPP: creación de una agenda de medios para transformar a México

Si el petróleo, como riqueza natural de los mexicanos y propulsor del desarrollo de nuestro país, significó para Cárdenas uno de los principales temas y logros de su sexenio, no debe sorprendernos que también fuera uno de los aspectos de mayor relevancia para el cine de propaganda del DAPP.

[59] Narración perteneciente al filme.

La nacionalización del petróleo en México, respaldo del pueblo al Gobierno (1938), DAPP, Filmoteca UNAM (dirección de Gregorio Castillo; fotografía de Manuel Álvarez Bravo y Ezequiel Carrasco).

Imagen una de las plantas de Pémex. *El petróleo nacional* (1938), Cinematográfica México, Filmoteca UNAM (dirección de Gregorio Castillo; fotografía de Manuel Álvarez Bravo).

> Riqueza potencial de la Nación; trabajo nativo pagado con exiguos salarios; exención de impuestos; privilegios económicos y tolerancia gubernamental, son los factores del auge de la industria del petróleo en México.
>
> Examinemos la obra social de las empresas: ¿En cuántos de los pueblos cercanos a las explotaciones petroleras hay un hospital, una escuela o un centro social, o una obra de aprovisionamiento o saneamiento de agua, o un campo deportivo, o una planta de luz…[60].

El petróleo sería de los mexicanos y para los mexicanos, propulsor de un intento de desarrollo y de la igualdad social. La expropiación petrolera trajo consigo la lógica oleada de protestas, bloqueos y materiales de propaganda en contra de México. En consecuencia, el DAPP lanzó una serie de materiales gráficos —en particular carteles— que hacían referencia a la dañina propaganda por parte de los adversarios de México. En gran parte, la distribución de los materiales cinematográficos del DAPP por el mundo atendió a la necesidad de mostrar que México era un país distinto al que se presentaba en aquellas "noticias calumniosas".

> La conmoción deja a su paso la instrucción: tiene la palabra la pantalla que nutre a los espectadores y de ellos recibe la seguridad de su acertadísimo proceder; la pantalla, desde donde se ajustan y ofrecen identidades […] y en donde se provee esa recién hallada identidad nacional.[61]

---

60 Carlos Payán, *Lázaro Cárdenas*, Ciudad de México, PRI, 1976, pp. 81-83.

61 Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en siglo XX", en *Historia general de México*, Ciudad de México, El Colegio de México, 2000, p. 1049.

Algunas compañías productoras que habían trabajado con el gobierno de Cárdenas desde sus inicios se interesaron en continuar su relación laboral a través de materiales referentes al petróleo. Así sucedió con las empresas Sucesos Nacionales y Noticiarios Cinematográficos, que participaron en la producción de *Irrigación* y tuvieron la oportunidad de trabajar de nuevo con el gobierno cardenista.

El proyecto incluiría entrevistas con los representantes estadounidenses y el gobierno mexicano; además, se buscaría hacer una gran distribución.[62] No hay indicios de que este material se realizara, pero, en cambio, sí se filmaron cuatro cintas que tenían como eje principal a nuestro país y el petróleo. Los dos primeros fueron producidos por el DAPP y dirigidos por Gregorio Castillo. Reconocidos dentro de los informes del Departamento dirigido por Agustín Arroyo Ch., encontramos *La nacionalización del petróleo en México*, película de un rollo, narrada y musicalizada, al igual que *México y su petróleo*, la cual es un poco más extensa que la primera y está compuesta por dos rollos, también musicalizada y con la voz en *off* de un narrador.

Estos filmes fueron reconocidos por el DAPP como propios y es posible observar la estrecha relación que existió entre Filmomex y el gobierno en *La gran manifestación nacional, de respaldo y adhesión al gobierno, referente a la expropiación petrolera en México*, producida por Vicente Cortés Sotelo en 1938.[63] Esta película incluye tomas aéreas hechas desde un biplano sobre el Palacio de Bellas Artes y el centro

[62] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 523.3/44, 11 de marzo de 1939.

[63] Parece que fragmentos de este filme serían integrados con material de archivo en el epílogo de *Rosa Blanca* (1961), de Roberto Gavaldón, basada en la novela homónima de Bruno Traven. La cinta fue prohibida por 11 años.

de la Ciudad de México, donde muestra cómo las multitudes se congregan en el Zócalo capitalino. También contiene paneos sobre los carteles del DAPP adheridos a los muros, en los que podemos ver, igualmente, la imagen de una boca de la cual sobresalen un par de colmillos vampirescos, mientras se lee: "Los falsos rumores no afectarán al progreso de México". Tal frase ponía de manifiesto que el pueblo mexicano favorecía la decisión tomada por el general Cárdenas, decretada el 18 de marzo de 1938, y que esta era apoyada por los miles de manifestantes, gremios y sindicatos que se ven marchar, así como por otros sectores de la población. Al analizar este trabajo podría suponerse que su propósito era que el mundo y los mexicanos fueran testigos del apoyo del pueblo a la expropiación petrolera. El DAPP cuenta entre sus materiales aquel titulado *La nacionalización del Petróleo*, el cual coincide en su sinopsis de manera asombrosa con lo que podemos ver en pantalla al revisar *La gran manifestación nacional* acerca del respaldo y adhesión al gobierno respecto a la expropiación petrolera.

> ***La nacionalización del Petróleo***
> Película informativa, en un rollo (1,030 pies), musicalizada y narrada. Se refiere a la manifestación, sin precedente en la historia de México, efectuada el 23 de marzo de 1938, como respaldo y adhesión al Gobierno de la República, por el fallo de la expropiación de los bienes de las empresas petroleras, ante su franca rebeldía contra las instituciones mexicanas. Se hicieron versiones en español e inglés.[64]

En los posteriores trabajos sobre el petróleo se buscaría explicar en imágenes los beneficios de ser dueños de este combus-

64 DAPP, *op. cit.* (1938), p. 130.

La nacionalización del petróleo en México, respaldo del pueblo al Gobierno (1938), DAPP, Filmoteca UNAM (dirección de Gregorio Castillo; fotografía de Manuel Álvarez Bravo y Ezequiel Carrasco).

tible y el desarrollo que traería a las comunidades y a México en general. En algunos de ellos se muestra la serie de obras sociales generadas a partir de la nacionalización de la industria petrolera.

En 1938 se filmó *México y su petróleo*, dirigida por Gregorio Castillo, con fotografía de Ezequiel Carrasco.

> ***México y su petróleo***
> Película en dos rollos (1,950 pies). De interés internacional, que da al espectador una visión exacta de la realidad existente en los campos petroleros y de la miseria en que viven los trabajadores mexicanos. Esta película está musicalizada con huapangos y sones originales de la región petrolera, y tiene narración especial. Versiones española e inglesa.[65]

Castillo también dirigió *El petróleo nacional* (1940) que, con una duración de ocho minutos y fotografías de Manuel Álvarez Bravo, fue producida por la Cinematográfica México y se conformó como

> [un] relato somero de la historia del petróleo en México a partir del año de 1901 hasta la expropiación petrolera acaecida en el año de 1938. Con un enfoque crítico, el documental nos habla sobre la lucha que los habitantes de las zonas aledañas a Tamaulipas y Veracruz emprendieron para proteger sus ejidos de las compañías extranjeras a quienes se les otorgó concesiones petroleras durante el periodo porfirista. Ofrece información sobre la producción petrolera de esa época y subraya el carácter constitucional de la soberanía del país sobre los recursos petrolíferos, apuntada en el artículo 27 de nuestra carta magna.[66]

---

65 *Idem.*

66 Base de datos en internet de la Filmoteca UNAM.

Pero es, sin lugar a duda, *Petróleo, la sangre del mundo* la que muestra de manera más representativa el discurso sobre este recurso natural por parte del gobierno cardenista. Procesado en los laboratorios de CLASA (tal vez todavía como pago a aquella deuda adquirida con el gobierno de Cárdenas), este filme contó con fotografía de Gabriel Figueroa y fue dirigido por Fernando de Fuentes; su producción corrió a cargo de Cinema Industrial Cultural, pero también tuvo apoyo financiero del gobierno de Cárdenas, tal como lo muestra el intercambio de telegramas durante los primeros meses de 1939.

En tales documentos, Luis Velasco Russ solicita una audiencia con el presidente Cárdenas para plantearle una serie de problemas surgidos en el proyecto de filmación de *Petróleo*… Por medio de una nota escrita al margen de dicho telegrama, queda claro que Cárdenas tenía la intención de reunirse con él: "tan pronto como los múltiples del propio primer [ilegible] le permitan señalar la fecha en que lo recibe se le anunciará".[67] Todo sugiere que esta reunión sí se llevó a cabo, ya que el compromiso de apoyar el proyecto quedó esclarecido y se vio finalmente concretado, tras un "estira y afloja" respecto a la fecha de entrega de la cantidad acordada con anterioridad. Para octubre del mismo año, se urgía al presidente a girar instrucciones para la entrega de los 25 000 pesos "que les prometió como ayuda",[68] cantidad que, finalmente, les entregó en noviembre.[69] Alrededor de estas fechas los productores aseguraban haber iniciado a

67 AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 523.3/48, 17 de enero de 1938.

68 AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 523.3/48, 3 de octubre de 1938.

69 AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 523.3/48, 3 de noviembre de 1938.

trabajar en este propósito, y se mostraban ansiosos por terminar su labor "oportunamente". Y esta no fue la única ayuda proporcionada por el gobierno: la intermediación con los sindicatos fue crucial para que la película se realizara, así lo demuestra el telegrama emitido por la Secretaría Particular de la Presidencia de la República para Alonso Villaseñor, secretario del Exterior del Sindicato de Trabajadores Petroleros, donde se expresa que:

> Están vivamente interesados en que termínese a la mayor brevedad [la] filmación [de] "Petróleo" que están apoyando y prestando cooperación. Piden a usted que ayuda sirviese conceder a iniciadores, puedan disponer de ella aunque sea en parte durante este mes, fin, no entorpecer ni detener trabajos ya emprendidos.[70]

Cárdenas también emitió una notificación al DAPP para que se atendieran los asuntos pertinentes y se filmara la película.[71]

Petróleo, la sangre del mundo narra el proceso de la extracción petrolera, desde el momento de la búsqueda de yacimientos, la instalación de los campamentos y la perforación de los pozos; además, muestra la dificultad del rastreo de pozos productivos, el esfuerzo de los obreros, los lugares de almacenamiento y la instalación de plantas de procesamiento del crudo. Más adelante, la película continúa con la producción de los derivados del petróleo y los trabajos realizados en las refinerías. Expone los procesos industriales, la distribución y la importancia económica de este sector para

---

70 AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 523.3/48, 26 de noviembre de 1938.

71 AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 523.3/48, 7 de noviembre de 1938.

la generación de empleos y el desarrollo económico mexicano. Destaca el establecimiento de las zonas petroleras, donde los obreros y sus familias fueron dotados de vivienda, educación y hospitales en un ambiente de sanidad e higiene, así como de aquellas pequeñas ciudades donde las bibliotecas y los campos deportivos son parte de la cotidianidad. En suma, se presenta la aportación del petróleo para el desarrollo mundial y, en específico, se le retrata como el motor del México moderno.

Para el gobierno mexicano la exhibición de los filmes referentes al petróleo fue de gran importancia y formó parte de su estrategia de difusión de imagen. *México y su petróleo* y *La nacionalización del petróleo en México* fueron las películas más proyectadas como parte de la estrategia de comunicación del DAPP en Estados Unidos y América Latina.

Lugares en donde fueron proyectados los documentales sobre petróleo

PELÍCULA	D.F.	ESTADOS DE LA REPÚBLICA	ESTADOS UNIDOS	CENTRO Y SUDAMÉRICA	EUROPA[72]
La nacionalización del petróleo	62	45	193	53	Sin datos
México y su petróleo	158	65	164	52	Sin datos

[72] Aunque no hay datos en este rubro, es probable que los materiales también se mostraran en el continente europeo.

El cine del DAPP como creador del discurso fílmico sobre el petróleo en México

Los medios informativos y el cine en particular jugaron un papel muy importante en uno de los movimientos políticos más importantes para el desarrollo de México: la expropiación petrolera decretada el 18 de marzo de 1938. El presidente Cárdenas sabía que dicho acto no sería popular en el extranjero y necesitaba el apoyo no solo de su gobierno, sino también del pueblo, el cual desde la óptica gubernamental sería el mayor beneficiado. No es accidental que el petróleo fuera uno de los temas más cuidadosamente trabajados por la mancuerna DAPP-CLASA.

En este sentido, se produjeron materiales que exponían de forma tajante los grandes beneficios con que contaban las empresas extranjeras en la industria petrolera y las grandes injusticias que estas ejercían en relación con las transformaciones necesarias tanto para los mexicanos como para el país.

México y su petróleo
FICHA TÉCNICA

Taller de Montaje y dirección: F. Gregorio Castillo
Fotografía: Ezequiel Carrasco
Locutor: Manuel Bernal
Laboratorios García Moreno S. A.
Año: 1938-1939
Perteneciente a la Filmoteca UNAM

El documental de ficción *México y su petróleo* (Gregorio Castillo, 1938) señala en qué condiciones y por qué se decretó la ley de expropiación, destaca cuál era su necesidad para el interés público y el desarrollo económico mexicano, y, asimismo, resalta la importancia de defender la soberanía nacional.

El presidente saluda desde el balcón a los asistentes a la manifestación convocada por la CTM en apoyo a la expropiación petrolera. *El petróleo nacional* (1938), Cinematográfica México, Filmoteca UNAM (dirección de Gregorio Castillo; fotografía de Manuel Álvarez Bravo).

Se filmaron las marchas y muestras de apoyo al decreto presidencial, además de retratar los beneficios obtenidos cuando la industria petrolera devino mexicana.

La nacionalización del petróleo en México, respaldo del pueblo al gobierno
FICHA TÉCNICA

Productora: DAPP
Textos, montaje y dirección: F. Gregorio Castillo
Fotografía: Ezequiel Carrasco y Manuel Álvarez Bravo
Locutor: Manuel Bernal
Laboratorios García Moreno S. A.
Año: 1938
Perteneciente a la Filmoteca UNAM

El DAPP produjo *La nacionalización del petróleo en México, respaldo del pueblo al gobierno*, película que comienza con el siguiente intertítulo:

> La rebeldía asumida por las empresas petroleras, ante el fallo de las autoridades del Trabajo y de la Suprema Corte de Justicia de la Nación, obligó al gobierno federal a decretar el 18 de marzo de 1938 la expropiación de los bienes de las alianzas empresariales.
>
> Con este motivo el 28 del mismo mes, el pueblo convocado por la Confederación de Trabajadores de México (CTM) efectuó en todas las localidades manifestaciones de adhesión al Gobierno de la República [...] junto a la que aquí presenta y que tuvo lugar en la Ciudad de México.

Lo primero que aparece a cuadro es la catedral de la Ciudad de México, un acercamiento a las campanas tañendo, hasta cerrar la imagen, justamente, en ellas, que nos remiten a la

La nacionalización del petróleo en México, respaldo del pueblo al gobierno (1938), DAPP, Filmoteca UNAM (dirección de Gregorio Castillo; fotografía de Manuel Álvarez Bravo y Ezequiel Carrasco).

campana libertaria que Miguel Hidalgo hizo sonar para dar inicio a la independencia de México. Un *tilt down* nos lleva a la plancha del Zócalo completamente llena, y varios movimientos de cámara (paneos) muestran el Palacio Nacional y a los 250 000 trabajadores que, en palabras del narrador, se han presentado, cifra que no incluye a quienes se unieron sin ser convocados, así que la multitud que vemos rebasa por mucho ese número. Banderas, carteles, mantas; las imágenes de la marcha son acompañadas por la voz en *off* de Manuel Bernal, quien con claridad nos hace saber las causas y razones de la expropiación petrolera.

La voz en *off* enfatiza la diversidad de los asistentes; la imagen, también. Diversos contingentes, niños, personas de todas la edades y procedencias sociales y culturales se congregan a los pies del balcón presidencial. Se escuchan los vítores y las consignas: "Viva la Constitución de 1918". También se escuchan cantos y porras que se confunden con la voz omnipresente de Manuel Bernal.

La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) y la Confederación de Trabajadores Mexicanos (CTM) marchan, mientras que bandas militares sirven de melodía de fondo para mostrar los rostros fuertes y comprometidos de mujeres y hombres jóvenes. Cárdenas saluda desde el balcón a la multitud. México, en la voz del locutor, ha dejado por fin su condición de país colonial y se muestra como una nación independiente.

En ese mismo año se realizó *El petróleo nacional*, filme que también muestra el respaldo del pueblo al gobierno. Manuel Álvarez Bravo volvía a filmar bajo las órdenes de Gregorio Castillo, y Manuel Bernal repetía su función como locutor. La producción estuvo a cargo de Cinematográfica México, dependiente de CLASA.

La gran manifestación nacional de respaldo u adhesión al gobierno, referente a la expropiación petrolera (1938), Filmomex, Filmoteca UNAM (dirección de Vicente Cortés Sotelo).

El petróleo nacional
FICHA TÉCNICA

Productora Cinematográfica México
Dirección: F. Gregorio Castillo
Fotografía: Manuel Álvarez Bravo
Locutor: Manuel Bernal
Sonido: Droguera
Laboratorio Universidad
Año: 1938
Perteneciente a la Filmoteca de la UNAM

El petróleo nacional tiene, como preámbulo de la manifestación, un docudrama de gran fuerza discursiva; en seguida, se muestran las enormes injusticias que ante los ojos del pueblo eran cometidas por los petroleros extranjeros. La película, pues, está dividida en dos segmentos. El primero de ellos, titulado "1901", se podría clasificar, de acuerdo con el modelo de Clara Kriger,[73] como un documental ficcionado, categoría que engloba "los cortometrajes que se centraron en la difusión de las políticas de Estado y explicaron los motivos que les dieron origen, las características de la puesta en marcha, los beneficios que proporcionaban o proporcionarían a los ciudadanos y sus alcances".[74]

El documental pretende ofrecer al público un contexto sobre la problemática que concluyó con la expropiación de la industria petrolera. La película inicia en 1901 con un trayecto por un río, donde se ven manglares y un ambiente marcadamente tropical. Las manchas de petróleo sobre el campo están a plena vista. La voz en *off* refiere los grandes hallazgos de campos petroleros en Tabasco y Veracruz. A cuadro aparece

[73] Véase Clara Kriger, *Cine y peronismo. El Estado en escena*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.

[74] *Ibid.*, p. 117.

El fotograma pertenece al segmento de docudrama en el cual un campesino es asesinado para robarle sus tierras y entregarlas a los petroleros extranjeros. La imagen guarda una gran semejanza con la fotografía "Obrero en huelga asesinado", de 1934. El petróleo nacional (1938), Cinematográfica México, Filmoteca UNAM (dirección de Gregorio Castillo; fotografía de Manuel Álvarez Bravo).

un grupo de exploradores de fisonomía extranjera, vestidos como ingleses de finales del siglo XIX o principios del XX. Una sobreposición nos permite ver los nombres de las compañías a las que han sido concesionados esos campos: Pearson, El Águila y otras. Los exploradores son acompañados por campesinos que abren camino con sus machetes.

La siguiente escena comienza con el plano abierto de un gran muelle, el progreso de la maquinaria moderna y el primer pozo petrolero. La ambición se representa en un mapa que se expande y una serie de papeles que se firman. El tono de la voz en *off* de Manuel Bernal es cada vez más airado, y refiere que esto solo había sido posible por la infamia y el despojo.

Una nueva imagen muestra a un campesino que camina por su parcela de maíz, solitario y sin miedo. Un balazo le cruza el cuerpo; sus asesinos se ocultan entre el cultivo. Su mano queda tendida sobre el campo, ha caído de espaldas y la sangre le mancha el cuerpo. Con un cojín de tinta, mojan el dedo del campesino muerto e imprimen la huella digital en los documentos. El doble crimen se ha consumado: el asesinato y el despojo permiten que las compañías extranjeras se hagan con las tierras.

El documental exhibe las condiciones de vida, el poder que se ejerce por parte de los terratenientes sobre los campesinos y la terrible injusticia en contra de los mexicanos. Una serie de gráficas y animaciones muestra la disparidad entre los dos países. La voz en *off* justifica la necesidad de la expropiación petrolera ante la situación de los trabajadores y los nulos beneficios para el país; de esta manera se anuncia la fecha del decreto, que da pie al segmento titulado "Marzo 1938".

La segunda parte de *El petróleo nacional* registra de manera documental la manifestación de apoyo al decreto de expropiación. Al igual que en el filme descrito anteriormente, vemos la plancha del Zócalo cubierta de manifestantes que muestran su apoyo al presidente Cárdenas. Cabe resaltar el reempleo de las tomas que pertenecen a *La nacionalización*

Imágenes de la gran manifestación en apoyo a la expropiación petrolera. *El petróleo nacional* (1938), Cinematográfica México, Filmoteca UNAM (dirección de Gregorio Castillo; fotografía de Manuel Álvarez Bravo).

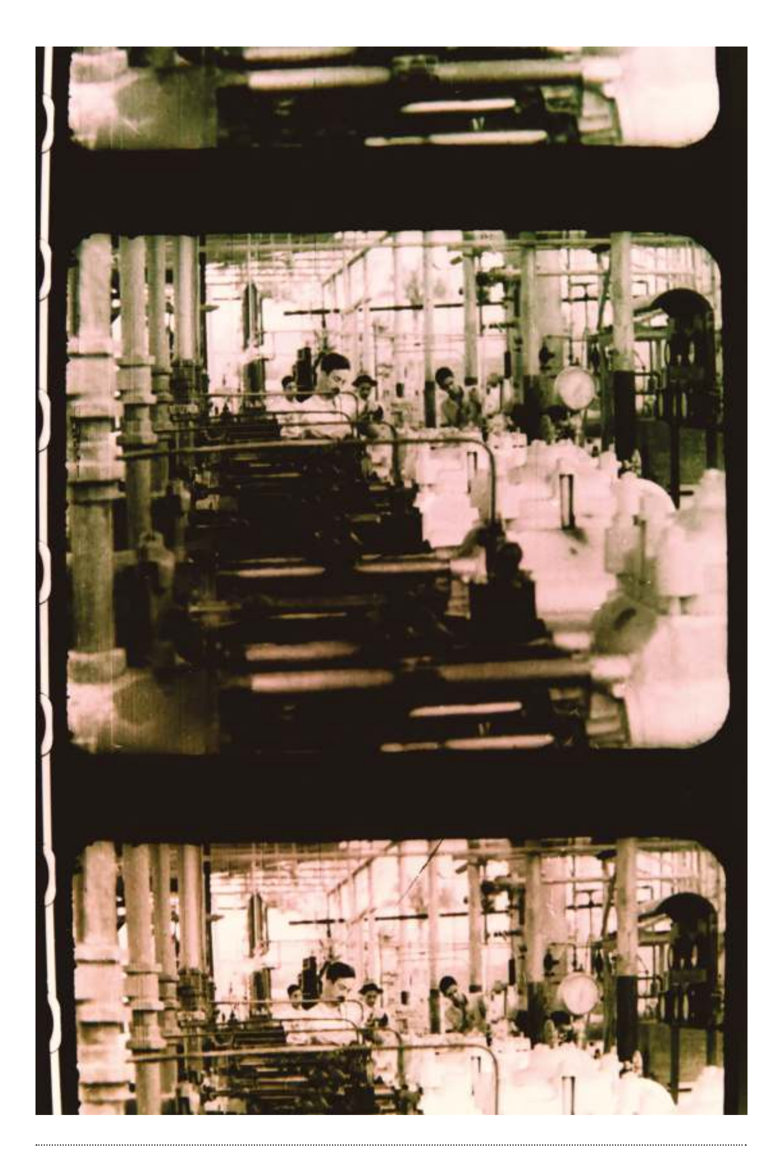
del petróleo en México, respaldo del pueblo al gobierno (DAPP, 1938). Durante algunos minutos podemos apreciar esta reunión. Las muestras de apoyo del pueblo mexicano hacia las políticas del gobierno cardenista son evidentes ante el ojo de la cámara. El pueblo, satisfecho, inunda las calles y también busca justicia dentro de este relato, que se establece para mostrar el gran beneficio que traerá a los mexicanos la expropiación petrolera. El presidente Cárdenas, desde el balcón, saluda a la multitud y, de alguna manera, la consagra. Una transición nos permite ser testigos del artículo 27 de la Constitución Política de México, en donde se lee: "Corresponde a la Nación el dominio directo de […] los combustibles minerales sólidos, el petróleo y todos los hidrocarburos de hidrógeno sólidos, líquidos y gaseosos".

A pesar de no estar titulada ni dividida por medio de edición, podría argumentarse que, a continuación, figura una tercera parte, que continúa con el discurso narrativo anterior. En esta podemos ver los cambios necesarios para desarrollar la industria petrolera mexicana y su mercado, así como los resultados inmediatos de la expropiación y la lucha por abrir mercados. Se presenta también Petróleos Mexicanos (Pémex), institución que aparece retratada majestuosamente.

Petróleo y cine: un intercambio en tiempos de guerra[75]

El gobierno mexicano y el nacionalista alemán establecieron una extraña relación, que llevaría a un intercambio de materiales entre ambos países. En el primer capítulo se mencio-

[75] Si bien dicho intercambio ocurrió apenas unos meses antes a la invasión de Polonia por el ejército alemán, el sonido de la guerra retumbaba de manera estridente en todo el mundo, y los horrores de lo que ya había sucedido en Alemania; los Sudetes y otras regiones se conocían en México gracias a la prensa. Diarios como *Excélsior* habían llevado un amplio registro de lo acaecido hasta entonces.



Si bien la película *El petróleo nacional* (1938) no fue producida por el DAPP, sino por la productora Cinematográfica México, es necesario resaltar que el equipo de filmación es exactamente el mismo que el perteneciente al DAPP. *El petróleo nacional* (1938), Filmoteca UNAM (dirección de Gregorio Castillo; fotografía de Manuel Álvarez Bravo).

nó la trascendencia de la productora Universum Film AG (UFA),[76] primero, en la historia del cine como arte y, después, como instrumento utilizado por el gobierno nazi para realizar algunos de los ejemplos más claros y estéticos de propaganda. Es importante establecer el punto de coyuntura cinematográfica, pues, si bien en distintos aspectos el gobierno de Cárdenas mantenía una relación con el gobierno de Hitler, en el campo del cine tal vínculo se veía reflejado en el número de películas alemanas que se exhibieron y que forzosamente tuvieron que ser aprobadas por el departamento de Goebbels para ser presentadas en el extranjero. Asimismo, los noticiarios emitidos por dicha compañía productora eran presentados en cines mexicanos, como lo demuestra la lista de materiales revisados y autorizados por el DAPP,[77] donde aparecen las *Actualidades UFA* en diversos números, así como una discreta cantidad de materiales referentes a Alemania. Algunos de los títulos son *Carreteras de la nueva Alemania*, *La Feria de Leipzig*, *Materiales Brandt*, *Música predilecta de Friml* y *Sección V de alemanes del extranjero en Stuttgart*, exhibidos durante 1937.[78]

En este contexto aparece una casa productora que trabajaría con el gobierno de Cárdenas del Río, llamada Gráficas Mexicanas, Noticiario de Actualidades. El primer acercamiento entre esta y el gobierno mexicano se dio por medio de Juan Conde Vidal, quien solicitó al presidente, a través del Sr. Lanuza, oficial mayor de la Presidencia, el apoyo para filmar en distintos estados, entre ellos Chiapas, Campeche, Tabasco, Yucatán y Quintana Roo, al igual que para retratar las giras

[76] Véase el capítulo I de este libro.

[77] Además, fueron autorizados y exhibidos noticieros franceses y estadounidenses, como *Eclair* y *Movietone Fox*.

[78] DAPP, *op. cit.* (1938), pp. 25-40.

del presidente de la República.[79] Esta productora se especializaba en la realización de noticieros cortos, que, a su vez, eran cedidos para su distribución a la "poderosa compañía" UFA; esta última, según comentaba Conde Vidal, se encargaba de distribuir sus noticieros por todo el país:[80]

> [...] por espacio de un año y medio nos encargamos de la distribución en la República Mexicana de 14 números cortos, entre ellos algunos noticiarios producidos por la Cía. "Gráficas Mexicanas"; dichas películas fueron fotografiadas por el Camarógrafo. Sr. R. L. Avendaño.[81]

Esta información podría parecer común, de no ser por el intercambio que se realizaría más tarde entre el gobierno mexicano y el alemán, en el cual Gráficas Mexicanas funcionaría como intermediario. De manera insistente, Conde Vidal intentó un acercamiento con el general Cárdenas. Aunque en un primer momento, y por lo que se aprecia en sus cartas,[82] no consiguió verlo de manera personal, más adelante se llevarían a cabo negocios entre ambos gobiernos, y el papel de dicha compañía se tornaría relevante.

La postura de Cárdenas ante la actitud expansionista del Tercer Reich quedó clara en sus innumerables escritos y discursos; sin embargo, esto no evitó que desde mayo de 1938

---

79 AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 523.3/3, 26 de octubre de 1937.

80 *Idem.*

81 Esta información fue proporcionada por la Compañía Importadora de Películas Bindel y la Universum Film AG (UFA), a través de su gerente S. Contreras. AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 543.3/3, 25 de octubre de 1937.

82 AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 523.3/3, 14 de octubre de 1937.

Alemania recibiera importantes flujos de petróleo desde la República mexicana:

> El gobierno del presidente Lázaro Cárdenas le vendió crudo a Hitler, a la Italia fascista de Mussolini y al Japón del emperador Hirohito como una medida desesperada para salvar su decreto de expropiar el petróleo a las empresas británicas, holandesas y estadounidenses.[83]

Y es que, como reacción a la nacionalización de la industria petrolera, Gran Bretaña y Estados Unidos habían decretado un boicot a México y habían exigido a sus aliados que no le compraran crudo a Pémex, la empresa recién creada por Cárdenas.[84]

Cabe agregar que ya se habían llevado a cabo intentos por intercambiar materiales de origen alemán por petróleo mexicano. El primero de estos fue a través de Williams Rhodes Davis, petrolero estadounidense, que en 1937 propuso al gobierno de Cárdenas intercambiar 100 millones de pesos en petróleo por materiales ferroviarios.[85] Este movimiento suponía que Cárdenas había contemplado los boicots de los países afectados en la expropiación, ya que no descartó del todo la oferta. A partir de la expropiación y el consiguiente castigo, Davis se convirtió en el mayor negociante de crudo del país, al llevar a cabo las compras más cuantiosas. El crudo mexicano comenzó a llegar a Hamburgo a mediados de 1938.[86]

---

[83] Juan Alberto Cedillo, *Los nazis en México*, Ciudad de México, De Bolsillo, 2010, p. 23.

[84] *Idem.*

[85] Lorenzo Meyer, *Las raíces del nacionalismo petrolero mexicano*, 2008 p. 236, citado en Juan Alberto Cedillo, *op. cit.*, p. 24.

[86] Juan Alberto Cedillo, *op. cit.*, p. 26.

Otro tipo de intercambio se suscitó entre el gobierno mexicano y la Unión Química, S. A.,[87] pero en este caso fue de materiales cinematográficos. Luis Manjarrez envió una carta a Agustín Leñero, secretario particular del presidente, por medio de la cual solicitó que, a través de la Secretaría de Hacienda, se llevara a cabo

> […] la adquisición en Alemania, a cambio de nuestro petróleo, de un equipo de laboratorio cinematográfico, hasta por sesenta mil pesos, para producción de películas cortas de carácter informativo y turístico, que el propio Presidente ofreció a la revista cinematográfica "Actualidades".[88]

Todo indica que este compromiso de Cárdenas se realizó durante su gira por el norte de México, en la cual concedió una entrevista a Manjarrez. A decir de este, el presidente hizo de su conocimiento que se habían girado las órdenes al secretario de Hacienda, además de que le había autorizado dirigirse al señor Leñero para que le ayudara a obtener la mayor cantidad de facilidades posibles.

En dicha solicitud se adjuntó un documento que incluía las especificaciones y fotografías del equipo que se intercambiaría, las cuales habían sido enviadas por la casa comercial La Unión Química, S. A. y, a decir de quien suscribía, ya habían sido mostradas de manera oportuna al presidente.

[87] Esta empresa era la subsidiaria en México de IG Farben, la corporación química más grande e importante del mundo, integrada por las empresas Hoechst, BASF y AGFA. Esta última, como sabemos, productora de materiales fotográficos y cinematográficos. La corporación estuvo al servicio del Tercer Reich. Juan Alberto Cedillo, *op. cit.*, p. 33.

[88] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 136.372312. Carta de Luis Manjarrez dirigida a Agustín Leñero, firmada el 24 mayo de 1939.

> Que atendiendo instrucciones del señor Presidente, se dirige a usted a efecto de contar con su ayuda cerca de la Secretaría de Hacienda, para que de esta Dependencia tramite la adquisición en Alemania, a cambio de petróleo, de un equipo de Laboratorio Cinematográfico, hasta por $60.000.00, para producción de películas cortas informativas. El equipo de que se trata se encuentra especificado en la relación y fotografías que se acompañan.[89]

La carta a la que se refieren provenía de la Unión Química, S. A., empresa que en México trabajaba con productos fotográficos y seda artificial, además de ser representante de AGFA. Fechada el 3 de mayo de 1939, hace referencia al siguiente presupuesto, el cual correspondía a estos elementos:

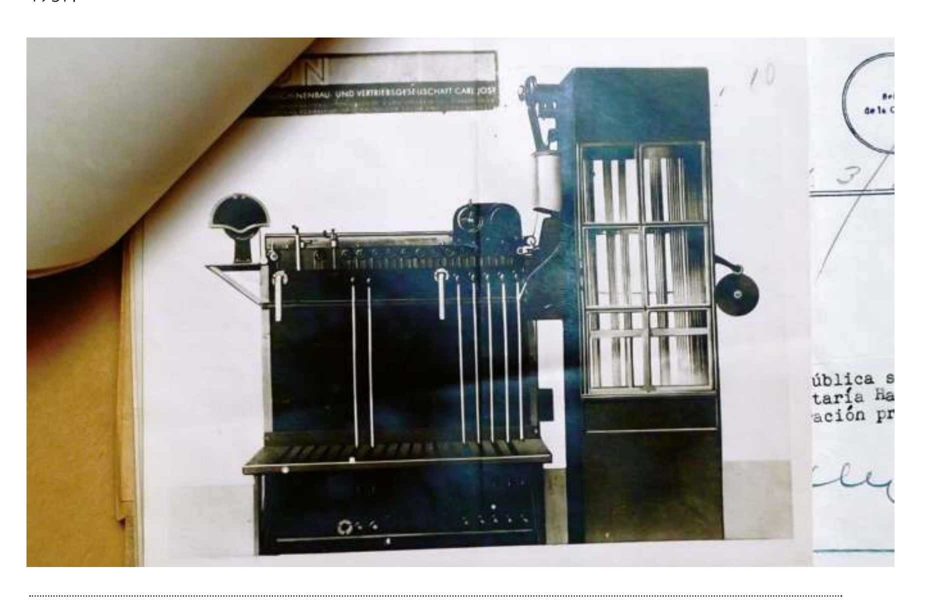
- Máquina revisadora de película, para la revisión simultánea del sonido y la imagen, tipo "Unión" con sistema sonoro y de proyección mediante composición óptica, marca Reichsmark y un valor de 5,200 marcos alemanes.
- Máquina copiadora marca "Arri" B-II AT para película de 35m7m, dispositivo regulador de luz automático con motor y accesorios. Capacidad 600 metros (1,800 pies) por hora. RM, 7,220 marcos alemanes.
- Mesa para sincronización y corte de película, marca Geyer, tipo 210. RM, 2,160 marcos alemanes.
- Máquina reveladora "Unión", tipo A-I para revelado de película positiva y negativa con capacidad para 90 metros (270 pies) de película negativa y 200 metros (600 pies) de película positiva por hora, tomando como base 7 y 3 minutos respectivamente del tiempo de revelado. Con siste-

[89] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 136.372312, Luis Manjarrez, 24 de mayo de 1939.

versenkbarer Mattscheiben-Kasten

Motorsteuerung

Fotografía perteneciente al AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 523.3/3, 1937.



Fotografía perteneciente al AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 523.3/3, 1937.

> ma de calefacción y dispositivo para el sonido de la película. RM. 10,500 marcos alemanes.[90]

Las negociaciones siguieron su curso. El 31 de mayo se archivó la carta dirigida al secretario de Hacienda y Crédito Público; en ella se derogaba en dicha instancia la resolución final de este acuerdo.[91] Para tal propósito, Agustín Leñero le hizo llegar la misiva de Luis C. Manjarrez al presidente, acompañada de cuatro anexos (fotografías de catálogo). La respuesta a Manjarrez se dio el 31 de mayo 1939; en esta, el licenciado Leñero le hacía saber que "Por acuerdo señor Presidente República su carta fecha 24 Actual se hizo conocimiento Secretaría Hacienda, objeto dispense asunto se refiere consideración, Proceda".[92]

La última noticia sobre la negociación se encontró en una misiva del subsecretario de Hacienda y Crédito Público, Eduardo Villaseñor, dirigida a Luis Manjarrez, el 9 de junio de 1939. En ella se constata cierta desconfianza en su palabra, pues le subraya que

> […] el señor Presidente acordó que todas las resoluciones que impliquen compras de artículos a cambio de petróleo, para servicios distintos a los destinados a la industria petrolera misma, deberían ser por acuerdo escrito del propio Primer Magistrado de la Nación. (Es decir que se necesita un acuerdo firmado directamente por el presidente).[93]

---

90 *Idem.*

91 AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 136.372312. Carta firmada por el Lic. Agustín Leñero, secretario particular del presidente.

92 *Idem.*

93 AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 136.372312, Luis Manjarrez, 24 de mayo de 1939.

Desafortunadamente, no hay registros que indiquen la resolución sobre este posible intercambio, a pesar de que la instrucción había sido la de proceder. Como hipótesis, cabría señalar que en aquellas fechas los crímenes del gobierno del Tercer Reich eran cada día de mayor trascendencia, y Cárdenas pudo sentirse obligado a afianzar su postura ante la crisis europea y, en consecuencia, distanciarse del gobierno alemán. Su posición general al respecto es clara en el siguiente discurso:

> A nombre de la nación mexicana envío mi mensaje de protesta ante los países del mundo por los nuevos atropellos cometidos por el imperialismo militarista, que ha agredido a Bélgica y Holanda. Censuramos a quienes habiendo podido poner en tiempo oportuno un dique a la invasión imperialista, no lo hicieron, permitiendo se sacrificara a los pueblos civilizados, que debieran haber defendido y ayudado.[94]

Poco antes de terminar su sexenio, en 1940, el gobierno de Cárdenas pudo dejar de vender petróleo a Alemania[95] ante el estallido de la guerra y una firme oposición a los actos del gobierno de Hitler.

Otros intereses fílmicos del gobierno mexicano

Road movies a la mexicana, cine turístico e infraestructura

Los temas trabajados por el DAPP reflejan claramente la necesidad de comunicación del gobierno federal. Así, las películ-

[94] Discurso pronunciado el 13 de mayo de 1940 en la ciudad de Guanajuato.

[95] Juan Alberto Cedillo, *op. cit.*, p. 27.

las sobre turismo cumplían una doble función. Además de mostrar las bellezas naturales y arquitectónicas del país, estos cortos tenían como fin presentar el progreso que la construcción de carreteras traía consigo. Las principales autopistas y las nuevas carreteras fueron el pretexto perfecto para realizar viajes placenteros por distintas regiones del México. Estos filmes no buscaban retratar a los turistas; en ellos se mostraba el camino recorrido y las bellezas naturales y arquitectónicas a su paso. Este tipo de películas se convirtió en algo recurrente, con lo que se estableció una tradición que continuó después del DAPP, bajo la producción de CLASA Films.

Carretera México-Guadalajara

FICHA TÉCNICA

Director: Gregorio Castillo
Año: 1938 (octubre)
País: México
Género: Documental
Producida por CLASA para el DAPP
Perteneciente a la Filmoteca de la UNAM

SINOPSIS: Película proturismo en dos rollos (1 600 pies), musicalizada y narrada. Además de evidenciar la obra constructiva del Gobierno de la República y lo que en materia de transformación social y económica constituye una vía de comunicación —en consonancia con la vida moderna—, esta cinta expone:

a) bellezas naturales
b) bellezas artificiales (monumentos arqueológicos, coloniales y contemporáneos)
c) vida campesina
d) industrias típicas regionales
e) folclor

Carretera México-Laredo

FICHA TÉCNICA

Año: 1937-1938
País: México
Género: Documental
Productora: CLASA
Duración: 13 min
Perteneciente a la Filmoteca de la UNAM

SINOPSIS: Recorrido realizado en auto por la carretera inaugurada en junio de 1936. Se muestran los recursos naturales, culturales e históricos.

A continuación, enlistamos los títulos de los documentales que no han sido localizados: *Carretera México-Acapulco*; *Danzas Auténticas Mexicanas*; *Sinaloa*; *Uruapan*; *Veracruz*; *Morelia*; *Ferrocarril Fuentes Brotantes-Puerto Peñasco-Santa Ana*, y *F. C.* [*ferrocarril*] *Apatzingán-Zihuatanejo*.

Plasmogenia

Fue la única película producida por el DAPP que se consideraba científica. En ella se explicaba la *plasmogenia* o la nueva ciencia del origen de la vida. Se trata de una teoría desarrollada por el director de Estudios Biológicos de la UNAM, Alfonso L. Herrera, "con una perspectiva de biología general, con énfasis en el evolucionismo, en el estudio del origen de la vida atendiendo diversos campos de estudio biológicos".[96] La plasmogenia se define como una

[96] Ismael Ledesma Mateos, "La biología y los biólogos en México: ciencia, disciplina y profesión", en Mina Kleiche-Dray, Judith Zubieta García y María Luisa Rodríguez-Sala (coords.), *La institucionalización de las disciplinas científicas en México (siglos XVIII, XIX y*

ciencia experimental que tiene por objeto estudiar el origen del protoplasma, así como la cosmogonía; por ejemplo, investiga el origen del universo y la patogenia, el origen de las enfermedades.[97]

Otros de los materiales fílmicos relacionados con el desarrollo tecnológico, la infraestructura y eventos particulares son los siguientes:

- *Exposición Nacional de Agricultura y Ganadería*
- *Irrigación núm. 1. Presa Cardel, Ver. Presa Francisco Madero, Hgo. Presa Santa Rosa, Zac. Presa Obregón, S. L. P.*
- *Irrigación núm. 2. Presa el Rodeo, Mor. Cointzio, Mich. Tarécuaro, Mich. Chapala, Jal.*
- *Homenaje de Cuba a México*
- *Campo militar en Monterrey, N. L.*

Aunque varias películas no han sido localizadas, sabemos que contaron con la fotografía de Manuel Álvarez Bravo, seguramente en la misma línea narrativa que se continuaría en los sexenios de Ávila Camacho y Alemán Valdez, quienes también dedicaron a las obras de irrigación materiales fílmicos. Existen dos cortos en poder de la familia Álvarez Bravo que fueron filmados en la década de 1940, así como una producción considerable de cortos de diez minutos, utilizados para explicar la importancia de construir presas; estos últimos fueron filmados como parte de los *Noticiarios* CLASA.

XX): estudios de caso y metodología, México, Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM, 2013.

97 Alfonso Herrera, *La plasmogenia, nueva ciencia del origen de la vida*, Ciudad de México, L. Morote, 1932.

Películas de ficción

Camino a la vida

La película fue solicitada y sugerida al gobierno mexicano para su compra. La petición se cursó al secretario de Educación Pública.[98] Es probable que se trate de la película soviética *Camino a la vida* (Nikolai Ekk, 1931), que se estrenó en el Cine Principal de la Ciudad de México el 1.º de febrero, y es considerada el primer filme con sonido integrado que se realizó en la URSS.

El filme es una curiosa fábula sobre la reinserción de los niños de la calle al desarrollo social impulsado por el partido comunista en el poder; jóvenes delincuentes destinados a terminar muertos o en la cárcel son parte de un experimento en el que forman parte de una pequeña comunidad donde, gracias al trabajo, encontrarán la redención. La película muestra cómo los enemigos del hombre —el alcohol, la pereza, la avaricia y la corrupción— pueden ser derrotados con la unión de las personas.[99]

Material cinematográfico inédito

La siguiente tabla muestra los materiales que, a pesar de ser filmados, no fueron exhibidos.

Inauguración del ingenio de Zacatepec
Colecta pública en el Palacio de Bellas Artes para el pago de la deuda petrolera

[98] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, exp. 523.3/2, 2 de abril de 1938.

[99] La película está disponible en internet de manera íntegra: https://youtu.be/Qj1Kc-89Te6g.

Imposición de "alas" por el C. presidente de la República a nuevos pilotos militares en el campo de aviación Balbuena
Ceremonia efectuada en Atlixco Puebla con motivo de homenaje en California de E. U. de N. A. que rindieron al "aguacate padre"
Diversos festejos realizados en la capital de la República con motivo del "Día del Soldado"
Construcción de las escolleras en la barra de Tampico, Tamaulipas
Edificio del cuartel militar de la XIX zona militar en Villa Cuauhtémoc, Veracruz
Gira del Gobierno realizada por el C. presidente de la República desde San Luis Potosí hasta el campo petrolero de Poza Rica, Ver.

La caída del DAPP, fin de la primera oficina de comunicación estatal en México

El 19 diciembre de 1939, el ejecutivo federal envió al Congreso de la Unión una iniciativa para reformar la Ley de Secretarías y Departamentos de Estado. Según la iniciativa, "tres de los Departamentos que actualmente funcionan han cumplido ya los fines para los que fueron creados". Por esa razón, era "ya conveniente que las tareas que les estaban encomendadas vuelvan a las Secretarías de Estado correspondientes a fin de evitar la dispersión de actividades administrativas, interferencias y duplicidad de directores". Entre esos departamentos estaba el DAPP y, en consecuencia, las funciones que le competían fueron reintegradas a la Secretaría de Gobernación, institución que las había asumido originalmente.[100]

¿Qué fue lo que realmente ocasionó la desaparición del DAPP? A lo largo de la presente investigación pudimos cons-

[100] Fernando Mejía Barquera. "El Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (1937-1939)", en *Revista Mexicana de Comunicación*, núm. 2, noviembre-diciembre de 1988.

tatar un rechazo ante el poder y la maquinaria que ostentaba, así como constantes discusiones con el gremio cinematográfico en sus diferentes formas. Esto sugiere que dicho fenómeno se repetía en las otras áreas del Departamento. Al parecer, fue una de las razones más mundanas la que terminó con este portentoso intento de establecer una oficina de comunicación absoluta. Una economía en detrimento, los ritmos irregulares de la popularidad del presidente y las enormes deudas ahogaban al otrora poderoso DAPP.

Los adeudos del DAPP no se habían generado únicamente durante su último año, sino que se acarreaban desde su fundación. De ahí que la problemática fuera irreversible. Para noviembre de 1937, la deuda total sumaba los 173 803.18 pesos, de los cuales 35 837.95 correspondían a propaganda, dividida de la siguiente manera:[101]

DESTINATARIO	MONTO
Excélsior Cía. Editorial	13 741.00
La Prensa	1 191.50
El Universal, S. A.	2 837.00
El Nacional	3 043.60
El Mundo	50 000.00
ANTA	3 000.00
La prensa de El Salvador	4 000.00
Varios	4 199.00
Película *Camino de la vida*	3 000.00
Película *Redes*	325.82

Un mes más tarde, el DAPP terminaba su informe correspondiente al periodo comprendido del 1.º de septiembre al 31

101 AGN, Fondo DGI, exp. 122,18/2.

de diciembre, en el cual se reportó que la partida inicial para gastos de propaganda, presupuestada en 300 000 pesos, se había sobregirado por casi 100 000 pesos. Esto se repetiría en el periodo que abarcó del 1.º de enero al 31 de agosto de 1938, lo cual debió representar un gran problema para el DAPP, ante la reducción de su presupuesto, claramente reflejada en este rubro. Si durante los primeros tres meses se contaba con un monto de 100 000 pesos por mes, en los siguientes solo se dispuso de 250 000 pesos en total para ocho meses.[102]

Del 1.º de enero al 31 de julio el Departamento realizó 151 nombramientos y 86 bajas, y arrojó un total de 3 483.47 pesos por sueldos.[103] El dato anterior ayuda a dimensionar el tamaño del DAPP.

Dentro del rubro de propaganda no se incluían las publicaciones oficiales, en las cuales se invirtió un total de 121 975 pesos. Los adeudos se acumulaban rápidamente, ya que la inversión únicamente se vertió en espacios publicitarios y producción de propaganda. El Departamento también tuvo la necesidad de realizar una serie de compras que pretendían la modernización tecnológica en su producción. A los adeudos a compañías importadoras como Carrasco y Camarena[104] se sumaron los contraídos con imprentas localizadas en el interior de la República; esto sin dejar de lado que el DAPP imprimía en los Talleres Gráficos de la Nación, que no se daban abasto ante la gran cantidad de materiales que distribuía el DAPP en el país y en el extranjero.

En algunos casos, las negociaciones con los medios se llevaron a través de casas de publicidad, como la casa

---

102 DAPP, *op. cit.* (1938), p. 221.

103 *Ibid.*, p. 222.

104 AGN, Fondo DGI, exp. 122,18/2.

Maxim's. Al parecer estas relaciones sirvieron para obtener descuentos y tratos preferenciales en distintos diarios de la ciudad para las publicaciones del DAPP. Lamentablemente, las relaciones se tornaron poco cordiales, como se observa en las cartas dirigidas a Arroyo Ch., que muestran un tono similar al del fragmento siguiente: "he de rogarle nuevamente de la manera más atenta se sirva ordenar el pago de las tantas veces mencionadas facturas".[105]

Los adeudos más grandes se contrajeron con la Productora e Importadora de Papel S. A. (PIPSA), *El Universal* y *Excélsior*. La empresa PIPSA fue creada en 1935 por decreto presidencial y contaba con la participación del Estado en un 60 %, mientras que el resto pertenecía a la industria periodística. Su función era ofrecer precios preferenciales a los editores para que no se quedaran sin el insumo.[106] Sin embargo, parece que la inversión del gobierno no le salvó de las cobranzas: la suma que se debía para diciembre de 1937 era de 23 510.60 pesos, y en agosto de 1938 la cantidad ya ascendía a 76 179.41 pesos; PIPSA no solo debía cobrar este monto, sino que advertía que, al estar fuera de un término de pago razonable, iba a contar con intereses.[107] La respuesta del gobierno se dio con el aviso de un pago que ascendía a 19 000 pesos. Este "gesto" no fue apreciado por el Consejo de Administración de PIPSA, pues giró órdenes para "no permitir que se aumenten los saldos de nuestros deudores". Así, la

---

105 AGN, Fondo DGI, exp. 122, 18/2.

106 Arno Burkholder, "La prensa mexicana de la segunda mitad del siglo XX: una pequeña revisión", consultado en http://septien.mx/wp-content/uploads/2015/10/repensar-historia-prensa.pdf; Armando Zacarías, "El papel del papel de PIPSA en los medios mexicanos de comunicación", *Comunicación y Sociedad*, núm. 25-26, septiembre de 1995-abril de 1996.

107 AGN, Fondo DGI, exp. 122, 18/2.

única forma en que se podrían "impedir obstáculos a los despachos futuros de sus órdenes" (es decir, nuevos pedidos de papel) era el pago pronto de la deuda; asimismo, se señalaba que "Usted comprenderá las razones del consejo a causa de los enormes compromisos que gravitan sobre la compañía".[108] Sin conocer a ciencia cierta la respuesta del DAPP, suponemos que no era la que se esperaba, ya que recibieron un nuevo estado de cuenta, esta vez por la cantidad de 89 088.62 pesos. La estrategia del DAPP ante estos cobros fue recurrir a la revisión de cuentas. De esta manera se llegó a la cantidad final de 71 659.55 pesos de adeudo, resultado de la auditoría realizada por el contador público Alfredo Chavero. Años después de dicha discusión, en 1959, Agustín Arroyo Ch. llegaría a ser gerente general de PIPSA.

Sin dar mayores noticias al respecto, el gobierno de Cárdenas dio por terminado el aparato de comunicación más poderoso que el Estado mexicano había tenido hasta el momento, un organismo refinado que había logrado en muy pocos años conjugar y entender la relevancia de la propaganda como motor de los ideales y la agenda del gobierno en turno. Cárdenas había logrado cimentar la "Gran Nación Mexicana" y los incipientes medios de comunicación habían estado a su disposición para apuntalar el nacionalismo más profundo. El cine era el motor de los imaginarios nacionales y nacionalistas; en sus miles de pies de películas quedaron plasmados los símbolos de la nación que la Revolución había construido. Si Lázaro Cárdenas supo manejar este discurso en cada una de sus apariciones públicas, el DAPP supo trasladarlo a cada uno de sus documentos fílmicos.

Quizá sea aventurado decir que en México no ha existido un periodo más productivo en cuanto a la transmisión

108 *Idem.*

de propaganda del gobierno en el cine documental. Probablemente no ha llegado otro presidente con una idea tan clara del país como la tuvo Lázaro Cárdenas, o con una agenda mejor definida en cuanto a los ideales de la nación que le era entregada y la que él debía entregar.

Si bien después de este periodo se han producido documentales que han buscado explicar a México, el cine documental hecho por el gobierno de este país entre los años de 1934 a 1940 lo dibuja y lo define como un libro de texto, además de presentar una visión unificada ante los ojos de los mexicanos y los ciudadanos del mundo. El DAPP desapareció, pero dejó tras de sí un importante legado, la imagen de un México emanado de la Revolución y de un periodo fundamental en la historia y desarrollo de este país, tal vez el más emblemático en trascendencia simbólica: el cardenismo.

El DAPP finalizaba con el sexenio, pero la leyenda del general Cárdenas apenas comenzaba.

Fotograma final de la película *29 aniversario de la Revolución Mexicana* (1939), DAPP, Filmoteca UNAM (dirección de Gregorio Castillo; fotografía de Manuel Álvarez Bravo).

A MANERA DE EPÍLOGO

El DAPP no solo desapareció del organigrama del gobierno federal. La historia, por su parte, echó tierra sobre el Departamento, dejando como rastro sus siglas convertidas en un sello editorial caduco, que ahora solo es posible encontrar en bibliotecas y archivos. Con la llegada de Manuel Ávila Camacho a la silla presidencial comenzó la reinserción del aparato mediático del Estado a la Secretaría de Gobernación, de modo que se dejó atrás su autonomía. El DAPP se transformó en la Dirección General de Información (DGI), de la que después dependió el departamento de cinematografía. Durante este sexenio se crearía el Banco Cinematográfico y la industria fílmica en México llegaría a un periodo de bonanza. La época de oro del cine mexicano estaba comenzando, y el cine de propaganda en este país y en el mundo tomaba nuevos rumbos, con un lenguaje cada vez más sofisticado.

A lo largo de los periodos sexenales de México, hemos sido testigos de la construcción de la imagen presidencial, la creación de un imaginario que rodea a un candidato, cuya presentación, a su vez, ha sido modelada desde estas oficinas. La relevancia del DAPP va más allá de la puesta en orden de la comunicación gubernamental; sirvió como semillero de importantes partícipes de las artes y la comunicación en México, y mostró la necesidad de la profesionalización en nuevos o no tan populares oficios, así como de la búsqueda y contratación de experimentados fotógrafos, directores de cine, escritores, ilustradores y una gran cantidad de técnicos forjados en la labor de transmitir mensajes.

Asimismo, el DAPP contribuyó a poner en claro la necesidad de que cada gobierno tuviera una oficina de comunicación a su cargo. Esto se evidenció por la trascendencia que

su trabajo tuvo no solo durante su sexenio, sino en la posteridad y en la imagen histórica del presidente.

Es absurdo, sin embargo, pensar que el cine documental únicamente servía a estos fines. La intervención del gobierno cardenista en el desarrollo del cine en México fue fundamental para el desenvolvimiento de la época de oro del cine mexicano. La selección de temas y tramas, la financiación de películas de ficción y el apoyo a estudios y distribuidoras específicas hizo que la relación entre el cine y el Estado fuera cada vez más compleja y estrecha.

A lo largo de su historia, el cine y el Estado mexicano han compartido momentos de unión y ruptura, lo que ha provocado, en algunas ocasiones, líneas en clara oposición con el gobierno. Por ello, para entender la historia del cine mexicano, tal vez sea necesario regresar al camino ya trazado por importantes investigadores de este país, que entienden esta materia como una historia social, comercial y política, además de cultural y artística. De la misma manera, el presente libro intenta generar una postura crítica y analítica frente a la cinematografía realizada en México, tal vez solo sembrando la semilla de la duda ante lo que la pantalla nos muestra.

Esperemos, pues, que este volumen sirva para acompañar al lector en ese camino.

BIBLIOGRAFÍA

ALFARO, Francisco H. y Alejandro Ochoa, *La república de los cines*, Ciudad de México, Clío, 1998.

AMO, Alfonso del (ed.), *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*, Madrid, Cátedra / Filmoteca Española, 1996.

ANGUIANO Equihua, Victoriano, *Lázaro Cárdenas, su feudo y la política nacional*, Ciudad de México, Editorial Referencias, 1989.

ANNINO, Antonio y François Xavier Guerra, *Inventando la nación*, Ciudad de México, FCE, 2003.

ARIZPE, Lourdes y Loudka de Gortari (coords.), *Repensar la nación: fronteras, etnias y soberanía*, Ciudad de México, CIESAS, 1991.

ARREOLA Cortés, Raúl, *Lázaro Cárdenas, un revolucionario mexicano*, Morelia, UMSNH, 1995.

BACH, Steven, *The Life and Work of Leni Riefenstahl*, Nueva York, Random House, Vintage Books, 2007.

BARNOUW, Erik, *El documental: historia y estilo*, Barcelona, Gedisa, 1996.

BAUDRILLARD, Jean, *La Ilusión y la desilusión estética*, París, Sen / Tonka, 1997.

BÉJAR, Raúl y Héctor Rosales (coords.), *La identidad nacional mexicana como problema político y cultural*, Ciudad de México, UNAM / Siglo XXI, 1999.

BELL, Daniel, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Ciudad de México, Alianza Editorial Mexicana / Conaculta, 2004.

BENÍTEZ, Fernando, *Lázaro Cárdenas y la Revolución mexicana*, tres tomos, Ciudad de México, FCE, 2004.

BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ciudad de México, Ítaca, 2003.

Biadiu, Mercé, José María Caparrós y Ramón Biadiu, *Cineasta d'avantguarda (1906-1984)*, Barcelona, Filmoteca de Catalunya, Ajuntament de Súria, 2007.

Bizcarrondo, Marta, "Cuando España era un desfile: el noticiario español", en Alfonso del Amo (ed.), *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*, Madrid, Cátedra / Filmoteca Española, 1997.

Borau, José Luis, *Diccionario del cine español*, Madrid, Alianza Editorial / Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas en España, 1998.

Breschand, Jean, *El documental, la otra cara del cine*, Barcelona, Paidós, 2002.

Burke, Peter, *Historia y teoría social*, Ciudad de México, Instituto Mora, 2000.

__________, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005.

Burkholder, Arno, "La prensa mexicana de la segunda mitad del siglo xx: una pequeña revisión", consultado en http://septien.mx/wp-content/uploads/2015/10/repensar-historia-prensa.pdf.

Caparrós-Lera, José María, *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*, Barcelona, Editorial 7½ / Universidad de Barcelona, 1981.

__________, *Historia del cine español*, Madrid, T & B, 2007.

__________, *Historia del cine mundial*, Madrid, rialp (Libros de cine), 2009.

Cárdenas, Lázaro, *Obras I. Apuntes 1913-1940*, Ciudad de México, unam, 1972.

Casetti, Francesco, *El film y su espectador*, Barcelona, Cátedra, 1986.

Cedillo, Juan Alberto, *Los nazis en México*, Ciudad de México, Debolsillo, 2010.

Cirera, Mariano, *Breve historia del cine*, Madrid, Editorial Alambra, 1986.

Ciuk, Perla, *Diccionario de directores del cine mexicano*, Ciudad de México, Conaculta / Cineteca Nacional, 2000.

Córdova, Arnaldo, *La política de masas del cardenismo*, Ciudad de México, Era, 1974.

__________, *La revolución en crisis: la aventura del Maximato*, Ciudad de México, Aguilar / León y Cal Editores, 1995.

Costa, Marco da, *Ideología y propaganda del cine del Tercer Reich*, Salamanca, Comunicación Social, 2014.

Crusells, Magí, *La guerra civil española: cine y propaganda*, Barcelona, Ariel Cine, 2000.

__________, *Cine y guerra civil española: imágenes para la memoria*, Madrid, Ediciones JC, 2006.

Dahbour, Omar y Micheline Ishay, *The Nationalism Reader*, Nueva York, Humanity Books, 1999.

DAPP (Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad) "Acuerdo que limita la supervisión de las películas cinematográficas a las de 35 milímetros", Ciudad de México, dapp, 1937.

__________, *Memoria del Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad, septiembre de 1937-agosto de 1938*, presentada al H. Congreso de la Unión por el jefe del Departamento Agustín Arroyo Ch., Ciudad de México, dapp, 1938.

Debroise, Olivier, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, Barcelona, Gustavo Gilli, 2005.

Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 2004.

Diario Oficial del Gobierno Socialista del Estado de Yucatán, núm. 12088, año xxxix, Mérida, Yucatán, 3 de septiembre de 1937.

Durán, Leonel, *Lázaro Cárdenas, ideario político*, Ciudad de México, Era, 1972.

Durandin, Guy, *La información, la desinformación y la realidad*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1995.

Eliade, Mircea, *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza / Emecé, 2003.

Ellis, Jack y Betsy McLane, *A New History of Documentary Film*, Nueva York, Continuum, 2005.

España, Rafael de, "La guerra del celuloide: Goebbels vs. Hollywood, 1939-1941", *Film Historia*, vol. III. núm. 2-3, Barcelona, 1998.

__________, *El cine de Goebbels*, Barcelona, Ariel, 2000.

Faulstich, Werner y Helmut Korte, *Cien años de cine, desde los orígenes hasta su establecimiento como medio*, vol. I, Ciudad de México, Siglo xxi, 1997.

Félix Báez, Jorge, "La virgen de Guadalupe", en Enrique Florescano (coord.), *Mitos mexicanos*, Ciudad de México, Taurus, 2001.

Fernández Cuenca, Carlos, *La Guerra de España y el cine*, vol. II, Madrid, Editora Nacional, 1972.

Fernández Escareño, Itzia, "Por una filosofía de las imágenes en movimiento", en Fernando Aguayo y Lourdes Roca (coords.), *Imágenes e investigación social*, Ciudad de México, Historia Social y Cultural / Instituto Mora / Conacyt, 2005.

Florescano, Enrique, *Historia de las historias de la nación mexicana*, Ciudad de México, Taurus, 2002.

Galindo, Alejandro, "La censura cinematográfica pone en evidencia a México", *Hoy*, núm. 122, 24 de junio de 1939.

__________, "Cine y censura", Reimpresos del Instituto de Investigaciones Históricas unam, *Históricas*, núm. 79, mayo-agosto de 2007, pp. 19-29.

García Canclini, Néstor, *La globalización imaginada*, Barcelona, Paidós, 1999.

García Ramírez, Fernando (coord.) y Pedro Pablo Martínez (coord. de la investigación), *Crónica de la publicidad en México 1901-2001*, Ciudad de México, Editorial Clío, 2002.

García Riera, Emilio, *Historia del cine mexicano*, Ciudad de México, sep, 1985.

__________, *México visto por el cine extranjero 1: 1894/1940*, Guadalajara, Ediciones Era / Universidad de Guadalajara, 1987.

__________, *Historia documental del cine mexicano*, vol. I, Guadalajara, Universidad de Guadalajara / Conaculta / Imcine, 1993.

__________, *Historia documental del cine mexicano*, vol. II, Guadalajara, Universidad de Guadalajara / Conaculta / Imcine, 1993.

__________, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo: 1897-1997*, Ciudad de México, Conaculta / Imcine / Canal 22 / Ediciones Mapa, 1998.

García, Gustavo, *El cine mudo mexicano*, Ciudad de México, Martín Casillas Editores / sep, 1982.

Garduño, Ana, "Alberto J. Pani, político, funcionario, coleccionista y promotor cultural", en *Memoria del III Encuentro de Investigación y Documentación de Artes Visuales. Deconstruyendo centenarios*, Ciudad de México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información en Artes Plásticas, 2010.

Gené, Marcela, *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo 1946-1955*, Buenos Aires, fce, 2005.

Ginzberg, Eitan, *Lázaro Cárdenas, gobernador de Michoacán*, Ciudad de México, colmich / umsnh, 1999.

González Casanova, Manuel, *La crónica del cine silente en México*, Ciudad de México, Facultad de Filosofía y Letras de la unam, 1989.

__________, *Los escritores mexicanos y los inicios del cine, 1896-1907*, Ciudad de México, El Colegio de Sinaloa / unam, 1995.

__________, *El cine que vio fósforo*, Ciudad de México, FCE, 2003.

GUBERN, Román, *Historia del cine*, vol. I, Barcelona, Baber, 1989.

GUERRA, François Xavier, *México: del antiguo régimen a la Revolución*, Ciudad de México, FCE, 2003.

HERNÁNDEZ Lomelí, Francisco, "Las oficinas de comunicación social en Ciudad de México", *Comunicación y Sociedad*, núm. 25-26, septiembre de 1995-abril de 1996, consultado en http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/pperiod/comsoc/pdf/25-26_1996/57-72.pdf.

HERRERA, Alfonso, *La plasmogenia, nueva ciencia del origen de la vida*, Ciudad de México, L. Morote, 1932.

HERRERA León, Fabián, "México y el Instituto Internacional de Cinematografía Educativa, 1927-1937", *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea*, núm. 36, julio a diciembre, Ciudad de México, 2008, pp. 221-259.

HOBSBAWN, Eric, *Naciones y nacionalismo desde 1780*, Barcelona, Grijalbo / Mondadori / Crítica, 1991.

__________, *Sobre la historia*, Barcelona, Crítica, 1998.

HONNETH, Axel, *Crítica del poder. Fases en la reflexión de una teoría crítica de la sociedad*, Madrid, Mínimo Tránsito, 1989.

HUGH, Thomas, *La guerra civil española*, Barcelona, Debolsillo, 2003.

HUGHES-Warrington, Marnie, *History Goes to the Movies: Studying History on Film*, Gran Bretaña, Routledge, 2007.

ITUARTE, Leire y Jon Letamendi, *Los inicios del cine desde los espectáculos precinematográficos hasta 1917*, Barcelona, Ediciones Serbal, 2002.

KATZ, Ephraim y Roland Dean Nolen, *The Film Encyclopedia*, Nueva York, Harper Collins, 2012.

KRAUZE, Enrique, *General misionero, Lázaro Cárdenas*, Ciudad de México, FCE (Biografías del poder), 1987.

Kriger, Clara, *Cine y peronismo. El Estado en escena*, Buenos Aires, Siglo xxi, 2009.

Le Goff, Jacques, *Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso*, Barcelona, Paidós, 2005.

Leal Juan, Felipe, *El documental nacional de la Revolución mexicana*, Ciudad de México, Voyeur / JP, 2012.

Leal, Juan Felipe, Eduardo Barraza y Alejandra Jablonska, *Vistas que no se ven. Filmografía Mexicana 1896-1910*, Ciudad de México, unam, 1993.

Ledesma Mateos, Ismael, "La biología y los biólogos en México: ciencia, disciplina y profesión", en Mina Kleiche-Dray, Judith Zubieta García y María Luisa Rodríguez-Sala (coords.), *La institucionalización de las disciplinas científicas en México (siglos xviii, xix y xx): estudios de caso y metodología*, México, Instituto de Investigaciones Sociales de la unam, 2013.

Ledo, Margarita, *Del cine-ojo a dogma 95. Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*, Barcelona, Paidós, 2004.

Letamendi Jon y Jean-Claude Seguin, "Público y recepción de las películas Lumière", en Ángel Quintana (coord.), *La construcció del públic dels primers espectacles cinematogràfics*, Girona, Museu del Cinema, Ajuntament de Girona, 2003.

Lévi Strauss, Claude, *Antropología estructural*, Ciudad de México, Siglo xxi, 1981.

Llorenc, Esteve, "Cine y propaganda en las guerras del siglo xx", *Film Historia*, vol. III, núm. 2-3, 1998.

López González, Rafael, "Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (dapp): la experiencia del Estado cardenista en políticas estatales de comunicación, 1937-1939", tesis de licenciatura, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la unam, 2002.

Lozano, Elisa, "Agustín Jiménez", *Luna Córnea*, núm. 24, 2002, pp. 40-73.

Macías Cervantes, César Federico, "El Partido de Revolución y la promoción del deporte en México durante los años 30 del siglo xx", en *Acta de encuentro* ALESDE, *Congreso Latinoamericano de Estudios Socioculturales del Deporte*, 24-26 de octubre 2012, consultado en http://www.alesde.ufpr.br/Actas%20ALESDE%202012.pdf#page=148.

Margry, Karel, "Theresienstadt (1944-1945): The Nazi Propaganda Film Depicting the Concentration Camp as Paradise", *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 12, núm. 2, 1992.

Malefakis, Edward (dir.), *La guerra civil española*, Madrid, Taurus, 2006.

Marcuse, Herbert, *Ensayos sobre política y cultura. Notas para una nueva definición de la cultura*, Barcelona, Planeta De Agostini, 1972.

Marzo, Jorge Luis, "Las ciencias sociales en su salsa: la guerra", *Film Historia*, vol. III, núm. 2-3, 1998, pp. 139-151.

Medin, Tzvi, *Ideología y praxis política de Lázaro Cárdenas*, Ciudad de México, Siglo xxi, 1973.

Mejía Barquera, Fernando, "El Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (1937-1939)", *Revista Mexicana de Comunicación*, núm. 2, 1988, consultado en https://www.fundacionbuendia.org.mx/seminario/barquera2.html.

Méndez-Leite, Fernando, *Historia del cine español*, Madrid, Rial, 1965.

Meyer, Jean, *La Cristiada. La guerra de los Cristeros*, Ciudad de México, Siglo xxi, 2005.

Meyer, Lorenzo, *El conflicto social y los gobiernos del Maximato*, Ciudad de México, El Colegio de México, 1978.

__________, Rafael Segovia y Alejandra Lajous, *Los inicios de la institucionalización: la política del Maximato*, Ciudad de México, El Colegio de México, 1978.

Michel, Manuel, *Una nueva cultura de la imagen*, Ciudad de México, unam / uam / Juan Pablos Editor, 1994.

Miquel, Ángel, *Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la Ciudad de México, 1896-1929*, Ciudad de México, Universidad de Guadalajara, 1992.

__________ (comp.), *Memoria de las imágenes, artes en relación*, Ciudad de México, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2010.

Mitry, Jean, *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 2000.

Monsiváis, Carlos, "Notas sobre la cultura mexicana en siglo xx", en *Historia general de México*, Ciudad de México, El Colegio de México, 2000.

Mostaza, Bartolomé, "El cine como propaganda" (editorial), *Revista Primer Plano*, núm. 10, agosto de 1942.

Mraz John, "Manuel Álvarez Bravo: ironizar a México", en *Zone Zero*, consultado en http://v1.zonezero.com/magazine/articles/mraz/alvarezbsp.html.

Mundo Cinematográfico, núm. 76-77, año vii, diciembre de 1936-enero de 1937, pp. 1-36.

Narváez Torregrosa, Daniel (coord.), *Los inicios del cine*, Ciudad de México, Plaza y Valdés, 2004.

Nichols, Bill, *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós, 1997.

Nieto, Jorge, *La memoria cinematográfica de la guerra civil española (1936-1982)*, Valencia, Universitat de Valencia, 2008.

Nolasco, Margarita, "Las identidades nacionales en las fronteras", *México Indígena*, vol. 3, núm. 14, enero-febrero de 1987.

Nowell-Smith, Geoffrey (coord.), *The Oxford History of World Cinema*, Oxford, Oxford University Press, 1996.

Ojeda Revah, Mario, *México y la guerra civil española*, España, Turner, 2004.

Olivé, Julio Cesar, "Estado, Nación y progreso", en Raúl Béjar y Héctor Rosales (coords.), *La identidad nacional mexicana como problema político y cultural*, Ciudad de México, Siglo xxi / unam, 1999.

Orozco Flores, Rafael, "Miguel Contreras Torres: las ilusiones patrias", en *Creadores de utopías*, vol. II, Michoacán, Secretaría de Cultura Michoacán (secum), 2008.

Pani, Alberto J., *Apuntes autobiográficos*, Ciudad de México, Porrúa (Biblioteca Mexicana), 1950.

Payán, Carlos, *Lázaro Cárdenas*, Ciudad de México, pri, 1976.

Paz, María Antonia y Julio Montero, *El cine informativo, 1895-1945: creando la realidad*, Barcelona, Ariel Cine, 2002.

__________, *La larga sombra de Hitler. El cine nazi en España (1933-1945)*, Madrid, Cátedra, 2009.

Peredo Castro, Francisco, *Cine y propaganda para Latinoamérica, México y Estados Unidos en la encrucijada de los cuarenta*, Ciudad de México, unam / cisan / ccydel, 2004.

Pérez Montfort, Ricardo, "Hispanismo y falange: Los sueños imperiales de la derecha española", tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras de la unam, 1991.

__________, *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos xix y xx. Diez ensayos*, Ciudad de México, ciesas, 2007.

__________, "El pueblo y la cultura. Del Porfiriato a la Revolución", en *Cotidianidades, imaginarios y contextos: Ensayos de historia y cultura en México: 1850-1950*, Ciudad de México, ciesas, 2008, consultado en https://ciesas.files.wordpress.com/2010/02/cotidianidades-test.pdf.

Perucha Pérez, Julio (ed.), *Antología crítica del cine español, 1906-1995*, Madrid, Cátedra, Filmoteca Española, 1997.

Preston, Paul, *La guerra civil española*, Barcelona, Debolsillo, 2005.

Prince, Stephen, "True Lies: Perceptual Realism, Digital Images, and Film Theory", en Leo Braudy y Marshall Cohen (eds.), *Film Theory and Criticism*, Nueva York, Oxford University Press, 2004.

Pulido Islas, Alfonso, *La industria cinematográfica de México*, Ciudad de México, Editorial México Nuevo, 1939.

Quintana, Ángel, *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*, Barcelona, Acantilado, 2003.

Raigosa Reyna, Pedro, "El cine en Durango (1897-1930)", en Eduardo de la Vega (coord.), *Microhistorias del cine en México*, Ciudad de México, Universidad de Guadalajara / unam / Imcine / Cineteca Nacional / Instituto Mora, 2001.

Ramírez, Gabriel, *Miguel Contreras Torres, 1899-1981*, Ciudad de México, Centro de Investigaciones y Enseñanza Cinematográficas de la Universidad de Guadalajara, 1994.

Redondo Neira, Fernando y Carlos Velo, *Itinerarios do documental nos anos trinta*, Orurense, Xunta de Galicia-Festival de Ourense, 2004.

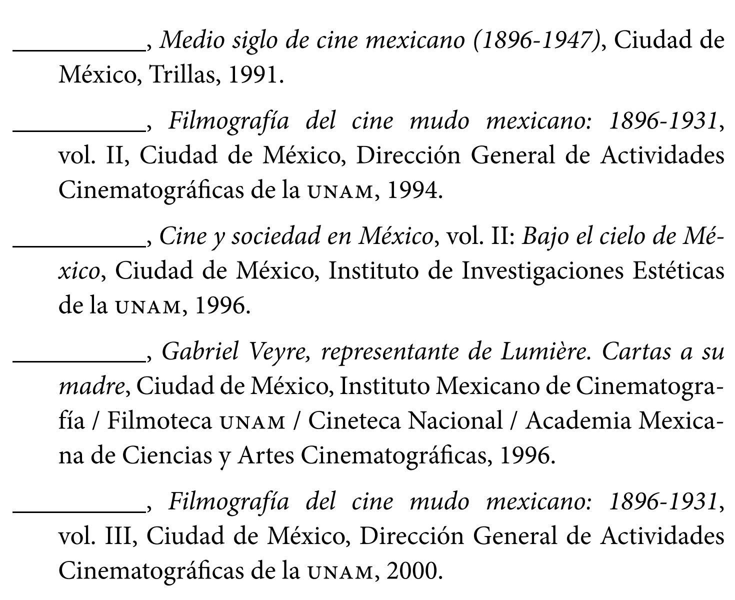
Reyes, Alfonso, Martín Luis Guzmán y Federico de Onís, *Frente a la pantalla, Ciudad de México*, Dirección General de Difusión Cultural de la unam (Cuadernos de cine), 1963.

Reyes de la Maza, Luis, *Salón Rojo*, Ciudad de México, Dirección General de Difusión Cultural de la unam (Cuadernos de cine), 1968.

Reyes, Aurelio de los, *Cine y sociedad en México*, vol. I: *Vivir de sueños*, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Estéticas de la unam, 1981.

___________, *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*, Ciudad de México, fce, 1983.

___________, *Filmografía del cine mudo mexicano: 1896-1931*, vol. I, Ciudad de México, Dirección General de Actividades Cinematográficas de la unam, 1986.



__________, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, Ciudad de México, Trillas, 1991.

__________, *Filmografía del cine mudo mexicano: 1896-1931*, vol. II, Ciudad de México, Dirección General de Actividades Cinematográficas de la UNAM, 1994.

__________, *Cine y sociedad en México*, vol. II: *Bajo el cielo de México*, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, 1996.

__________, *Gabriel Veyre, representante de Lumière. Cartas a su madre*, Ciudad de México, Instituto Mexicano de Cinematografía / Filmoteca UNAM / Cineteca Nacional / Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, 1996.

__________, *Filmografía del cine mudo mexicano: 1896-1931*, vol. III, Ciudad de México, Dirección General de Actividades Cinematográficas de la UNAM, 2000.

REYES, Aurelio de los, María de los Ángeles Colunga Hernández, María Hernández Ramírez y Rosalino Martínez Chiñas, *A cien años del cine en México*, Ciudad de México, Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine) / Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) / Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec / Miguel Ángel Porrúa, 1996.

RODRÍGUEZ Mateos, Araceli, *Un franquismo de cine, La imagen política del Régimen en el noticiario NO-DO (1943-1959)*, Madrid, RIALP, 2008.

RODRÍGUEZ, Saturnino, *El NO-DO, catecismo de una época*, Madrid, Editorial Complutense, 1999.

RUIZ Ojeda, Tania Celina, "P. Aveline & A. Delalande. Orígenes de la distribución fílmica en México", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, núm. 3, diciembre de 2017, disponible en http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/115.

SABATER, César, Jaime Noguera, Kepa Sojo y Alberto González, *Dictadores en el cine. La muerte como espectáculo*, Málaga, CEDMA, 2007.

SADOUL, George, *Historia del cine mundial (desde sus orígenes hasta nuestros días)*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972.

SÁNCHEZ de Armas, Miguel Ángel, "El cine en el cardenismo", *Revista Mexicana de Comunicació*n, 2011, consultado en http://mexicanadecomunicacion.com.mx/rmc/2011/04/05/el-cine-en-el-cardenismo/.

SÁNCHEZ García, J. M., "Cine y censura", *Hoy*, núm. 126, 22 de julio de 1939.

SÁNCHEZ Noriega, José Luis, *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza Editorial, 2002.

SÁNCHEZ Núñez, J. M., *et al.*, "Rompimiento y desborde de presas de jales: el caso de estudio de Tlalpujahua (27 de mayo de 1937)", *Ciencia Nicolaita*, núm. 65, agosto de 2015, consultado en www.cic.cn.umich.mx/index.php/cn/article/download/260/pdf.

SAND, Shlomo, *El siglo XX en pantalla*, Barcelona, Crítica, 2004.

SHOTAT, Ella y Robert Stam, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: crítica del pensamiento eurocéntrico*, Barcelona, Paidós Comunicación, 2002.

SORLIN, Pierre, *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, Ciudad de México, FCE, 1895.

STAM, Robert, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona, Paidós, 1999.

TAYLOR, Richard, *Film Propaganda, Soviet Russia and Nazy Germany*, Gran Bretaña, 1979.

TOSCANO, Salvador, *Correspondencia de Salvador Toscano, 1900-1911*, Ciudad de México, Imcine / Filmoteca UNAM / Cineteca Nacional / Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, 1996.

TOWNSEND, William, *Lázaro Cárdenas, demócrata mexicano*, Ciudad de México, Gandesa, 1959.

United States Holocaust Memorial Museum, "Leni Riefenstahl", en *Enciclopedia del Holocausto*, consultado en: http://www.ushmm.org/wlc/es/article.php?ModuleId=10007444.

Uría, Jorge, "La mercantilización del ocio", *Historia Social*, núm. 41, 2001.

Urrego, Miguel Ángel, "La perspectiva del problema nacional en América Latina", en Miguel Ángel Urrego y Javier Torres Parés (coords.), *La nación en América Latina, de su invención a la globalización neoliberal*, Morelia, Instituto de Investigaciones Históricas de la UMSNH, 2006.

Vázquez Mantecón, Álvaro, "Cine y propaganda durante el cardenismo", *Historia y Grafía*, núm. 39, julio-diciembre, Ciudad de México, 2013.

Vega Alfaro, Eduardo de la, *Del muro a la pantalla: S. M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano*, Ciudad de México, Universidad de Guadalajara / Instituto Mexiquense de Cultura / Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine), 1997.

__________ (coord.), *Microhistorias del cine en México*, Ciudad de México, Universidad de Guadalajara / UNAM / Instituto Mexicano de Cinematografía / Cineteca Nacional / Instituto Mora, 2001.

__________, "Álvarez Bravo, cinefotógrafo", *Luna Córnea*, núm. 24, 2002, pp. 80-91.

__________, "La eternidad y el presente. Eisenstein en Yucatán", en Ángel Miquel (comp.), *Memoria de las imágenes, artes en relación*, Ciudad de México, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2010.

Vidal Bonifaz, Rosario, *Surgimiento de la industria cinematográfica y el papel del Estado en México, 1895-1940*, Ciudad de México, Porrúa, 2010.

Viñas, Moisés, *Historia del cine mexicano*, Ciudad de México, Dirección de Actividades Cinematográficas de la UNAM / UNESCO (Documentos de filmoteca, núm. 9), 1987.

WERNER Tobler, Hans, *La Revolución mexicana. Transformación social y cambio político, 1876-1940*, Ciudad de México, Alianza, 1994.

ZACARÍAS, Armando, "El papel del papel de PIPSA en los medios mexicanos de comunicación", *Comunicación y Sociedad*, núm. 25-26, septiembre de 1995-abril de 1996, pp. 73-88.

ZÚÑIGA Aguilar, Manuel, "Partido Nacional Revolucionario (PNR). Método y práctica en la selección de candidatos a puestos de elección popular (1929-1938)", *Estudios políticos*, núm. 24, septiembre-diciembre de 2011.

Archivos consultados

Archivo General de la Nación

Hemeroteca Nacional

Archivo de la Alhóndiga de Granaditas

Archivo Histórico de la Ciudad de México

Hemerografía histórica consultada

El Nacional, México, 1934-1940

Excélsior, México, 1934-1940

El Universal, México, 1934-1940

La Vanguardia, España, 1934-1940

Diario Oficial del Gobierno Socialista del Estado de Yucatán

ÍNDICE

Cine y propaganda en el ideario cardenista, de Tania Celina Ruiz Ojeda, fue editado por la Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales, inscrita a la Coordinación de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México

México, septiembre de 2022

cc
creative
commons